

المكتبة الثقافية

٩٥

تصويرنا الشعبي
خلال العصور

سعد الخادم

وزارة

الثقافة والإعلام والفنون

المؤسسة

المصرية

العلمية

للتأليف والتأليف

والطباعة والنشر

١٥ أكتوبر ١٩٦٣

0196784



Bibliotheca Alexandrina

الناشر



دار الفقر

١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٣ — ٧٧٧٠٠٠

تقديم

كلما تعمقنا في تاريخنا بدت لنا أهمية تراثنا وتاريخنا في شتى نواحي الفن والعلم وكأن شعوراً قد تيقظ فينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبذخ والإسراف، ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفني وجوانب البحث والتنظيم، والآفاق التي حققتها تلك الجهود في الرياضة والفلك أو الطب والكيمياء وغير ذلك من النواحي التي تعتبر حيوية لنا وللفكر الحديث.

وشعورنا بالحاجة إلى تراث وأسانيد فنية تستند إليها في مجال فنون التصوير والنحت لنسائر حركة التحرر الفكري والبناء التي نحن قادمون عليها، تجعلنا نفتش عن أعلامنا في الفن وعن مقومات الحركات الفنية التي مرت بها البلاد على مر العهود، فلا نلبث أن نكتشف أنماطاً فنية أنتجت في عهود تفصلنا عنها فترات سحيقة من الزمن، ونحن إذ نشعر بعظمتها — يتعذر

علينا الاستفادة منها واستخدام مقوماتها في إنتاجنا الحديث فيقف تفهمنا لها عند حد التدقيق ، أو استنباط قشور منها .

فإذا تركنا ذلك الماضي الفني السحيق ، واقتربنا إلى عهود أحدث اعترضتنا مشكلة الوقوف على نماذج وأدلة توضح تسلسل الطرز الفنية ، وتعثرنا لقلة ما كتب عن تلك الفنون — وأصولها ، وأهداف الفنان القديم منها ، فنظل نبحث عن فنان أو رسام لنعرف على آرائه والطريقة التي تطور بها فنه في القرون الماضية حتى ينتهي بنا الأمر إلى بداية حركتنا الفنية الحديثة في أوائل القرن الحالي ، فلا نجد خلال أحقاب تاريخنا الفني ما يقرب إلى أذهانتنا طلاس الماضي من الناحية الفنية سوى فنوننا الشعبية التي عاصرت القديم والحديث من تراثنا ، واستظلت بالأصول التي دعت كل عصر ، واستقت منها جوانب انعكست فيها بشكل مبسط ربما قرب إلى أذهانتنا بعض جوانب غامضة من الماضي .

وإذا كانت مثل هذه المشكلات تهم الفنان فهي تهم أيضاً القارئ المتذوق للفنون الشعبية والمتطلع لمعرفة المزيد عنها ، وعن خصائصها ، والظروف التي تبعث إلى قيامها ولاسيما أن تلك الفنون رهن بمغزى يفسرها ، فهي في معظم الأحيان لا تنتج .

إلا لأغراض معينة ، كجلب الخير أو التبرك ومنع الحسد ، فهي مقرونة في حالات كثيرة بمعتقدات شعبية كالسحر مثلاً أو أساطير خرافية أو وقائع تاريخية مثيرة .

ونحن إذ نعرض تلك الرموز والأشكال التي يستخدمها الفنان الشعبي في تعبيراته ورسومه — إنما نتعرف على بعض التقاليد والظروف التي تحمكت في أساليب الفن الشعبي فيما مضى ، وما زالت تحركه بالكيفية نفسها حتى اليوم ، فكأننا نمر بسذاجة وفطرة هذا الفن خلال خيال الرجل الشعبي وأمانيه في الحياة ونهجه في التعبير الفني ، وكأننا نتقّب وسط عالم من الحرافقة والخيال عن معان مجازية مستترة وراءها ، فراء يستعين في حالات كثيرة بأشكال مبسطة أو وحدات زخرفية يرتبها ويكررها وفقاً لنمط معين كأنها لغة إشارات يحدثنا بواسطتها ، فيأتي تعبيره على صورة زخرف أو حليّات أو مناظر لأدميين ونباتات مصوغة في قالب مبسط .

ولا نكاد نتعرف على حديث الفنان الشعبي الذي يسجله بالرسم ونستجلى رموزه حتى نستسيغه ونأنس به ، ثم تكشف أن شخصية هذا الفنان الذي اعتاد أن يحدثنا بالكنايات والمعاني المجازية يتعمد أيضاً إخفاءها ، فهو إذن يعبر بالرسم أو النحت

ولكنه لا يوقع على عمله إلا نادراً ، وربما اكتفى بالإشارة إليه
بتخطيط قد يشبه الحلية .

ويقدم هذا الكتاب للقارىء نبذة عن المراحل التي اجتازها
تصويرنا الشعبي عبر العصور وصفاته التي أخذت تتباين ، ومذاهب
الفنون ذات الطابع الرمزي ولكنها تفرق عنه .

سعد الحارم



التصوير الشعبي في عصر ما قبل الأسرات

عند دراسة التصوير الشعبي في عصر ما قبل الأسرات يتضح لنا أننا في تلك الفترة لا نكاد نجد فوارق بين الفنون التي لها صبغة رسمية ، ولا سيما التصوير والفنون الشعبية بشقي أنواعها ، فالذي يميز تلك الفنون القديمة أنها في مجال التصوير الحائطي تناولت بعض موضوعات الصيد والقتل قد رسمت على الأحجار مباشرة بطريقة لا تحتاج إلى تحضير ، أو تحديد مساحات معينة لتصميم الوحدات بداخلها ، فكانت الرسوم الحائطية تأتي وحداتها الواحدة تلو الأخرى كأنها شرائط لا نهائية .

والذي يثيرنا في تلك الرسوم القديمة أنها تتجنب في غالبية الأحيان تصوير المظاهر الطبيعية ، وأنها تعتمد في الوقت نفسه صياغة الأشكال والوحدات في قالب زخرفي أو هندسي ، فإذا رسمت الحيوانات أو الطيور عبر عنها بطريقة مبسطة يغلب عليها الطابع السحري أو الطوطمي وفي بعض الأحيان نرى بعض الرسوم تنفذ على وحدات قديمة تتداخل أشكالها بها ، وغالبية

هذه الرسوم من جهة أخرى تبدو كما لو كانت رسمت بواسطة أقلام ، فهي تعتمد على خطوط ، وقلما تتخللها مساحات لونية . وفي الحالات التي يرغب فيها الفنان إيجاد مساحات لونية نراه يخطط في معظم الحالات على الوحدات الرسومة فيكسوها بشبكة متقاطعة من الخطوط .

وهذه الفنون الحائطية نراها في مناطق متفرقة من النوبة ، وهناك لوحة مشهورة تمثل بعض مناظر الصيد بالمتحف المصري منقولة عن رسم حائطي بجهة الكوم الأحمر .

والرسوم الحائطية التي نراها في تلك الفترة السحيقة من الزمن نرى ما يحاكيها في الرسوم والنقوش المنقذة على الآنية الفخارية التي ترجع إلى العهد نفسه وفيها نجد نزعة واضحة للزخارف كاستخدام الفنان وحدات مثل الخط الحزوني أو اللولبي ليرمز به عن تدفق الماء ، وكاستخدامه للصليب المعقوف للدلالة على الفأل الحسن ، أو التعبير عن الفصول الأربعة للزراعة . وكذلك نراه يستخدم الخطوط المعرجة للدلالة على سريان الماء ، كما نراه يرسم نوعاً من النبات يذكرنا بنبات أم الشعور ، يرمز إلى نوع من النبات يحدد حيوية الإنسان ونراه في أحيان أخرى يتخذ من المربعات والمثلثات نقوشاً لتعبر عن بعض رموز

أخرى ترتبط بالزراعة . أما الحيوانات كالتمساح وفرس البحر وأنواع من البجع مما كان يكثر في المستنقعات المختلفة التي كانت تغمر البلاد وقتذاك ، فكان تصويرها موجزا للغاية ويشبه إلى حد بعيد نقوشا خطية ذات طابع زخرفي ، وهذه الرسوم التي كانت تنفذ على الأحجار تارة وعلى الفخار تارة أخرى ، نراها تختفي تدريجيا عند بداية عصر الأسرات ، فتتخذ شكلا اصطلاحيا قلما تغير . فكأنما أصبح لكل حيوان أو رمز نباتي شكل اصطلاح عليه يكاد لا يتغير ، بعد أن كانت تلك الرموز في كل رسم في الأزمنة الأولى تأتي مصوغة في طابع جديد ، نلخص فيه شخصية الفنان ، حيث تختلف نسبه أو تنحرف حسب كل فنان ، ثم نراها بعد ذلك تصبح كما لو كانت مصوغة في قالب واحد يضمن توافق نسبها .

وقبل أن ننتقل إلى عرض فنون التصوير في الفترة التي جاءت بعد ذلك ، وهي بداية فترة الأسرات الفرعونية ، نضيف أن الرسوم الحائطية التي نقشت على الصخور في عصر ما قبل التاريخ كان لها نظائر في بعض جبال الأطلس بالجزائر^(١) ،

Lhote . H., R la decouverte des Fresques du (١)

Tassili (Paris . Arrthaud 1958)

وهي ترجع أيضاً إلى عصور صحيحة ، وإن كانت أقرب إلينا من تلك التي صورت بجهة لشت والكوم الأحمر ، فالرسوم الحائطية على صخور الجبال بالجزائر تتميز أيضاً بحرية التعبير وحرية الأداء وكأنها رسمت في ساعتها دون تحضير ، وهي تعبر بخطوطها المبسطة عن مناظر صيد أنواع من الطباء والغزلان أو الأنعام ، والزراف وهي تجري أمام الصيادين ، وأحياناً نرى الرسوم تتداخل على النحو الذي نراه أحياناً في الرسوم المصرية التي تقدم ذكرها . وإن كنا نلحس فيها طريقة بدائية لاستخدام المساحات اللونية فهي تذكرنا في وحداتها وأشكال الأفراد والصيادين للمثلين فيها بالطابع المصري ، إما بطريقة تصفيف الشعر أو الملابس ، ومهما كان مصدر تلك الرسوم الحائطية بالجزائر فهي تعكس نزعة فنية لها ذلك الطابع الشعبي الذي لا نلحس فيه قيوداً فنية أو أنماطاً تقيد الفنان ، بل نشعر فيها بنوع من الفطرة والجرأة في التعبير ، دون ملازمة قواعد فنية ونسب محددة جامدة .

التصوير الشعبي في المهرود الفرعونية :

أما التصوير المصري القديم في بداية عصر الأسرات فنجدده يفتقر تدريجياً عن الطابع الشعبي الذي بدأ به قبل ذلك إذ أصبح

للفنون أساليب رسمية لها قيود وأصول وموضوعات خاصة ينحتم على الفنان تصويرها ، وفي الوقت نفسه تظهر في جهة أخرى فنون لها طابع شعبي تتمثل فيها الفطرة والتلقائية التي تقربنا من أحاسيس الفنان الشعبي وانفعالاته المختلفة ، على نحو قريب من الفنون التي سبقت الإشارة إليها ، ومثال ذلك نراه في طائفة من الرسوم التخطيطية السريعة التي كانت ترسم على بعض الأحجار المشطوفة بأقلام ممراء أو ملونة كان الفنان يعتمد على استخدامها في تخطيط بعض الأشكال تخطيطا سريعا دون تحضير على النحو الذي ربما ذكرنا بتلك النقوش المرسومة على فخار عصر ما قبل الأسرات .

ولقد استمر هذا التقليد في الرسم ما بين الدولة الفرعونية القديمة ودخول العرب مصر ، وتتضح في تلك الرسوم صفة المرح وعدم الكلفة . ولعل الفنان كان يستخدمها لإنجاز رسومه التحضيرية أو التدريب عليها كنوع من المشق لا كتساب حذق ومهارة في محاكاة بعض الرسوم التقليدية . ونرى الفنان ينصرف أحيانا — في مجال رسمه على تلك الأحجار المشطوفة التي تدعى بالأستراكا — عن كلفة وقيود الرسوم والموضوعات التقليدية ذات الطابع الديني أو الرسمي وينصرف إلى رسم بعض ما يدور

فى خياله من موضوعات أو أساطير شعبية (١) ، مثل القصص التى تمثل أنواع الحيوانات فى ما يشبه قصص كلبلة ودمنة ، حيث يمثل فيها أسطورة شعبية شهيرة تزعم قيام دولة من الجرذان تقضى على بطش وغدر مملكة القطط وغيرها من الحيوانات ، فهى تمثل كيف أمكن هذا الحيوان الصغير الانتصار على أعدائه وتسخيرهم فيما فيه مصلحته ورخاؤه .

وإلى جانب تلك الأساطير نرى أحيانا على أحجار الأستراك بعض مواضيع شعبية كالقرد الذى صور وهو فى موقف هزلى ، وكأن القرد ارتزع العصا منه وأخذ يدرب صاحبه . ولقد استخدمت أحجار الأستراك أيضاً فى كتابة أغانى الحب وأشعاره كأنها قصائد شعبية فى الغزل ، كما استخدمت أيضاً فى تصوير أو كتابة بعض المواعظ أو الأحاديث الشعبية الذائعة الصيت ، على النحو الذى نراه اليوم منتشرا بين عامة الشعب فى إقبالهم على كتابات حكم أو آيات قرآنية يشربون بوضعها فى يوتهم على جدران الحوائط أو فى أمكنة العمل .

ووسيلة النقش على الأستراك قامت فى أساسها على استخدام تلك الأحجار التى تفتت من صخور الجبال بفعل عوامل



(شكل ١)

رسم على أسدا كما يمثل القط وهو يعلم الغرد
 النعريه ، فتأتى أسطحها مصفولة صقلا طبيعيا يتيح فرصة الرسم
 عليها . ولقد قامت تلك الوسيلة في الرسم على استبدال تلك

الأحجار بأوراق البردى التى كانت أكثر ثققات إلا أن الأساطير التى تقدم ذكرها ، والتى صورت على بعض تلك الأحجار نراها مصورة على بعض لفائف البردى ، حيث اعتنى بتصوير عناصرها وروعى فيها الدقة .

وإن كانت هذه الرسوم المنفذة على البردى أقل شعبية من نظائرها المنفذة على أحجار الأستراكا وأكثر ندرة من الأحجار التى كانت توجد بوفرة وبدون سعر بجوار كتل الصخور والجيال بجهات الأقصر وغيرها ، فإنها تعتبر قرية إلى حد كبير من تلك الرسوم السحرية التى انتشرت فى العهود المتأخرة .

وعن طريق استخدام تلك الأحجار تفرع فن تخطيطى آخر فى العصور المتأخرة فى الحضارة الفرعونية ، هى عصور البطالسة والرومان ، حيث بدأ نوع من النقش على شقف الفخار الذى استخدم أحيانا أخرى لكتابة بعض عبارات أو رسوم لها مغزى سحرى . وبطبيعة الحال كانت هذه النقوش السحرية صغيرة الحجم لتقيدها بأحجام شقف الفخار .

وإلى جانب الأماكن الأثرية والمقابر التى يشاهدها الإنسان فى الأقصر ، مقابر أقل رونقا من المقابر الذائعة الصيت ،

وهي لطائفة من العمال والصناع وأرباب الحرف كطاء أو مهندس كالمقابر الصغيرة التي بجهة دير المدينة بالأقصر . والطابع السائد في جميع تلك المقابر الشعبية أنها متناهية في الصغر ، وأنها في الوقت نفسه محفورة في أماكن صخورها مفتحة مما يضطر أصحابها إلى طلاء جدرانها بطبقة من الطمي الممزوج بالتبن لتسوية أسطح الجدران وإمكان النقش عليها بعد طلائها بدهان جيري ، على النحو الذي ما زال شائعاً في بيوت القرويين حتى اليوم .

أما النقوش الحائطية في تلك المقابر فليئة بالسذاجة . وتفيض بالحياة وكأن أصحابها أرادوا تصوير أنفسهم دون كلفة ، فتارة نرى صاحب المقبرة وهو ساجد بجوار شجرة دوم ليشرب من ماء نهر الخلود ، أو نراه يصور نفسه أمام الآلهة الذين صورهم كما لو كانوا شعبيين أيضاً ، فيقابلهم دون رهبة أو خوف . فلا نكاد ننظر إلى النقوش على الجدران حتى تملأنا بالمرح والسعادة لإنسانيتها ، فهذه أرواح الموتي تطير على شكل طيور قد تذكرنا بنوع من البط أو السمانى فتشغلنا حركاتها وطرافتها عن التفكير في أنها تمثل أرواح الموتي .

وفي إحدى هذه المقابر نشاهد قطا يذبح لعبانا بسكين قاطعة بجانب شجرة لعلها شجرة سنط ، والنظر إن دل على أسطورة

دينية لها أصولها فهي تنقلنا بطرائقها من جو الغموض الذى
يكتنف تلك العقائد القديمة إلى جو الرسوم التى يرميها القرويون
أحيانا على دعائم السواقى ، بل إتنا حين نشاهدها تذكر
الأحاديث والقصص التى اعتاد القرويون أن يقصوها بجوار
السواقى وهى دائرة ، وتذكر هذه البهيمة التى تدير الساقية
وتحراث الأرض وتقدم للفلاح لبنها ويرقد أطفاله على ظهرها
أحيانا لنحلم أحلام طفولتها ، وكأن البهيمة التى يحتاج إليها
فى الحياة تشارك أطفاله فى أمانهم وتوقظ خيالهم .

فى المقابر الشعبية بدلا من أن نرى الأطفال ممتطين ظهر
البهيمة أو نائمين عليها نرى العجول وقد امتطتها الآلهة وقد أخذت
هى الأخرى تحلم بخيال الأطفال . كذلك الحال بالنسبة إلى أشجار
السنط والجميز ، التى ما من صبي فى الريف إلا وارتبط خياله
بها وحامت حولها حواديت طوال ، فهى تجلب الناس ليستظلوا
تحت أغصانها وأوراقها ، ولا يكاد يجلس تحتها فرد حتى تضيف
عليه الأمل والطمانينة ، وهى بعينها التى نشاهدها فى المقابر حيث
ارتفعت سيقانها وكأنها تريد أن تصل إلى الشمس والقمر والنجوم
وكانها باقراها من تلك الأجرام تزداد نضارة . ولا نكاد ننظر
إلى أشكال الآلهة التى صورها الشعبيون فى تلك المقابر حتى نكاد

ننسى رع وهاتور وأوزيريس وغيرهم ، فعلى الرغم من غرابة أشكالهم فهم أشبه في جلستهم وتجمعهم بمجالس القرويين في الريف اليوم في قعودهم على المصاطب ، أو تجمعهم على شكل حلقات يناقشون فيها أحوالهم الزراعية .

وربما خيل إلى الزائر — في هذا الجو الشعبي الذى يكتنف تلك الآثار — أنه ليس فى حاجة إلى دليل يشرح له أنويس أو حوريس ، والحوار الممثل بينهما على الجدران أو اسم صاحب المقبرة ونسبه وطريقة حسابه فى العالم الآخر ، بقدر حاجته إلى سماعه قصة شعبية تنعكس فيها الروح الفنية نفسها التى أراد أن يعبر عنها ذلك الفنان القديم .

وقد يجد الزائر أحيانا فى موال يسمعه من فنى يعزف على الرباب أو الناي تفسيراً لنقوش المقابر الشعبية الفرعونية أفصح من السرد الرتيب الذى يقرؤه فى دليل سياحى . أما من الناحية الفنية فقد يثيرنا فى هذه المقابر عدم انتظام أسطحها التى تراها تارة منبعجة وفى أحيان أخرى ترى أسطح الطلاء مشققة تخرج منها أجزاء من التبن المزوج بها . ولعل هذا الإحساس بعدم الانتظام وصل أسطح الجدران على النحو الذى نراه فى مقابر الملوك

والأشراف مما يثير فينا إحساساً بالتكامل والحذق الشديد
في علاج أسطح جدران تلك المقابر .

أما في المقابر الشعبية التي تقدم ذكرها ، فنشعر بنوع من
الحرية والانطلاق في طريقة تصميم تلك المدافن التي لا تختلف
كثيراً عن داخل مساكن أهالي النوبة وبعض قرى الوجه القبلي
التي تتميز عادة بسقوفها التي تعلوها أنواع من القباب المقامة من
الطوب اللبن . وبينما نرى السقوف والجدران في تلك المقابر
مزينة برسوم حائطية نراها في قرى الوجه القبلي مجردة في كثير
من الأحيان منها ، أما في قرى النوبة فربما وجدنا صلة بين بعض
الرسوم الحائطية فيها وما نراه في المقابر الشعبية بدير المدينة
وذراع أبي النجا وغيرها من المقابر التي تتميز بطابعها الشعبي .

وقبل أن تناول الحديث عن الطابع المميز لتلك الرسوم
الحائطية ، نذكر أن فتحات السرايب فيها والطرقات وغرف
الدفن — على الرغم من صغرها — تشبه إلى حد بعيد ما يناظرها
في العمارة الشعبية الحالية حيث لا تقام الفتحات في منتصف
الجدران ، فنشعرنا بنوع من التماثل والانتظام ، بقدر ما نشعرنا
بجدتها على النحو الذي نشاهده في مباني الريف التي قلما لمسنا

فيها نوعاً من التماثل والانتظام في فتحات النوافذ أو الأبواب أو طريقة إقامة صوامع الغلال وغيرها .

ولا نكاد نشاهد تلك الرسوم الحائطية المرسومة على جدران مقابر دير المدينة حتى تلقى نظرنا بعدم خضوعها لتقليد جامد في معالجة الموضوعات الجنازية المختلفة . وأول ما يثير انتباهنا هو أن الخطوط فيها — في عدم انتظامها وعدم انتظام المساحات اللونية فيها — تجعلنا نشعر بلمسات الرسامين الذين قاموا بتصويرها ، فلا نكاد نمنع النظر في تفاصيل تلك الرسوم حتى نحيل إلينا أننا نسمع صوت لمسات أقلام هؤلاء الفنانين وهي تنقش سطح الجدران . فعامل المصادفة في الرسم والتأثيرات التي تصدر أحياناً عفواً تكسب في كثير من الأحيان الرسوم ناحية انفعالية ، أو بالأحرى تجعلنا نقرب من انفعالات الفنان نفسه ، وهذا ما نشاهده في تلك الرسوم القديمة ، فالتحريف الظاهر في نسب بعض الأجزاء سواء أكانت تمثل إنساناً أم نباتاً أم حيواناً فهي تزيد من صفات الجدة والطرافة في تلك الرسوم وربما ذكرتنا أحياناً بالرسوم الهزلية التي قد تثير في المرء الضحك كأنها أنواع من الفكاهات الشعبية الطريفة . ولا يعتبر هذا الطابع طابع التزوع نحو الطرافة أو الفكاهة ، من الصفات

الدخيلة أو الغريبة عن فنوتنا الشعبية قديمة كانت أم حديثة في الرسوم الحائطية التي تحدثنا عنها .

التصوير الشعبي في العصور اليونانية والرومانية :

والغريب أن الانفصال الذي نلاحظه بين الفنون المصرية القديمة ذات الطابع الرسمي والفنون الشعبية يتزايد في عصور الاستقرار والرخاء ، ويقل في غالبية الأمر في عصور الاضمحلال والتدهور أو عصور الاحتلال الأجنبي حيث تقل وطأة القيود الدينية والاجتماعية وتبدأ الفنون في نوع من التحرر والتعبير الفطري إلى حد ما ، فلاحظ مثلاً في فنون التصوير والنقش في الدولة الفرعونية الوسطى أن الفترات التي ضعفت فيها سيطرة الملوك وانقسمت البلاد إلى مقاطعات شبه مستقلة أو أصيبت البلاد بمجاعات — قد أثرت على الفنون التقليدية بعض الشيء وجعلتها تقترب إلى حد ما من الفنون الشعبية من حيث طابعها الذي تتمثل فيه السذاجة أو المرح أو الانفعالات الفطرية المختلفة . إتأ نجمد في جهة مير بالوجه القبلى قوشا جنازيرة وهى إن عبرت عن مآسى المجاعات وقتذاك فإنها تكشف أيضاً عن نظرة الفنان الساخرة لمناظر الأجسام النحيلة التي تشبه الهياكل العظمية .

وفى بنى حسن نشاهد مقار صورت على جدرانها مناظر
لبعض الألعاب الشعبية وألعاب القوى وقتذاك ، فكشف
فى بساطتها وتعبيرها عن حركات الأجسام فى مواضع مختلفة
تعبيرا جريئا ليس فيه كلفة الفنان عندما كان يصور الآلهة
الفرعونية أو المناظر الجنائزية والقرايين على الطريقة التى كانت
شائعة طوال العصور الفرعونية الأخرى .

ونزعة التحرر هذه نلمسها مرة ثالثة عند أواخر الدولة
الفرعونية الحديثة فى عصور شيخوختها واضمحلالها ، حيث
بدأت تنكس بالحكم النوبى والحبشى ، ثم بالحكم الفارسى ،
وأخيرا بحكم البطالسة الذى استمر فترة وجيزة وانتهى بالحكم
الرومانى . فى تلك العصور تقل وطأة التقاليد الدينية مرة
أخرى ، وتتداخل معها ضروب من التقاليد والعقائد الأجنبية
الدخيلة ، ويبدأ الفنانون المصريون يصوغون تلك الألوان من
العقائد والحليط من الآلهة ذات الأشكال المتعددة فىنس من
ناحية طرز الرسم وقواعده وأصوله التى كانت تحتم عليه أسلوبا
خاصا فى ترتيب وتنسيق الأشكال أو طريقة التعبير عنها .

أما فى تلك العصور المتأخرة فنشاهد أنواعا من الرسوم
تشبه إلى حد بعيد الرسوم الشعبية حيث تبدو فيها نسب الأشكال

محرقة أو مبسطة تبسيطاً ينزع تارة إلى الطابع الهندسى أو التجريدى ، وأحياناً أخرى إلى تحريف المظاهر الطبيعية أو المزج بين العناصر بشكل يجعلها تقترب من الرسوم الهزلية أو الأشكال الخرافية العجيبة ، وكأنها رسمت دون تحضير ، فأنجزها الفنان بطريقة تلقائية خاصة ، فعلى الرغم من غرابتها تشعرنا بجرأة وطرافة ممزوجة بمجدة التعبير وكان الفنان فيها يخطط ويتدرب أو يجرب نزعاته المختلفة كما كان يجرب قبل ذلك على الأحجار المشقوقة .

ومن بين ألوان التصوير التى استحدثت فى العصر اليونانى الرومانى^(١) وكان لها طابع شعبى الصور التى يطلق عليها اسم « وجوه الفيوم » ، وهى صور صغيرة الحجم لا تتجاوز فى غالبية الأحيان ٢٠ × ٣٠ سم ، كانت ترسم على ألواح رقيقة من الخشب تغلف أحياناً بطبقة من النسيج الرقيق ، وكانت تمثل وجوه الموتى حسب تقاطيع كل فرد على حدة ، ولعلها كانت

(١) استمر هذا النوع من التصوير ما بين عصر البطالسة فى القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد
Vauthier. C.M., The technique of painting (London. Heinemann 1928).

ترسم قبل الوفاة والأشخاص في عنقوان قوامهم ، وفق توفى
الواحد منهم كانت توضع تلك اللوحات الصغيرة مكان الوجه فوق
كفن الميت كأن الميت يطل من لفائف الكفن .

ويميز تلك اللوحات ^(١) أنها خرجت عن الإطار الفرعوى
التقديم ، وكذلك تجنببت الطابع الرومانى فى رسم وجوه
الإنسان ، وفى الوقت نفسه لم تساير التقاليد الرومانية فى تصوير
أشخاص على النحو الذى كان شائعا وقت أباطرة الرومان ،
حين عنى الفن الرومانى بتصوير وجه الإنسان وإبراز تقاطيعه
بدقة وأمانة فائقة . ووجوه الفيوم تبدو فى لمساتها كما لو كانت
سجلت فى سرعة فكاد نلمس فيها حركات يد الفنان وهى تطبع
انفعالاتها وتسجيلاتها المباشرة عن الطبيعة ، فلا يهرنا فى تلك
الرسوم الحذق ولا مهارة الفنان فى تصوير دقائق تفاصيل
الوجوه ، أو فى تجسيمه عن طريق الألوان ثابا وتجاويد
الوجوه التى كان يرسمها بل يثيرنا فيها أنها تعكس فى تعبيرات
الوجوه شخصية أفرادها والحالات النفسية لكل منهم . وقد
ندهش بخبرة التعبير فيها والجانب الإنسانى الذى تعكسه بفطرة
وسذاجة ، كأنها وجوه بعض عرائس حلوى الموالد ، أو وجوه

(١) انظر شكل ٢



(شکل ۲)

شخصيات عنزة وأبي زيد الهلالي ، فالرسم فيها لا ينم عن درايات
في أصول التشريح أو أصول الرسم على النحو الذي تستند إليه
بعض المقاييس الجمالية في الفن .

ووجوه الفيوم في رقها وبساطتها تكشف لنا عن إحساسات
شعبية عميقة ، فهي تخلق لنا من وجوه أولئك الأفراد الذين
عاشوا منذ ما يقرب من ألفي عام شخصيات نأنس لها ونشعر
عن طريق إنسانيتها بقرابتها لنا ، فنكاد نتعرف عن طريقها
بعض شخصيات صادفناها بالفعل ، وفي وقتنا الحالي في مناطق
الفيوم أو غيرها ، فعامل الزمن فيها يتلاشى ، وبعدها عنها
يتضاءل ، وكما نشعر بقرابتنا لأبي زيد الهلالي وعنزة كذلك
الحال بنسبة إلى وجوه الفيوم التي تشعنا أنها بنت الساعة .
وقد استخدمت في دهان تلك اللوحات الصغيرة ألوان شمعية
صهرت بعد تثبيتها على اللوحة فتداخل بعضها ببعض وتدرجت
كأنها في شفافيتها أنواع من الرسوم المائية .

والغريب أن الفنون الأوربية المعاصرة حين ثارت في نهاية
القرن الماضي على التقاليد الفنية الرتيبة وأرادت أن تهج نهجاً
جديداً نراها تتجه ما بين أواخر القرن الماضي وبداية القرن
الحالي لا للتصوير الفرعوني ذي الطابع التقليدي ولا للجمال

المثالى فى الفن اليونانى القديم والأساطير الخيالية ، ولا لتقاليد
الفن الرومانى ، وفنون عصر النهضة الإيطالية بما توصلت إليه
من تفوق وإحكام فى فنون التصوير وتفهم لأصول الجمال ،
وإنما نرى الفنون الأوربية فى حركتها الحديثة تتجه إلى فنون
الفيوم ، إلى تلك الوجوه التى تعبر فى إنسانيتها وتواضعها عن
جوانب منتزعة من صميم حياة المجتمع ، فلا تصور آلهة
أو أنصاف آلهة وأبطالاً مختلفة من الأساطير القديمة ، وإنما تصور
أشخاصاً من صميم البيئة المصرية . وكما كانت ترسم وجوه
الفيوم هذه كانت تصنع أيضاً أنواعاً أخرى من التوايت بمادة
تشبه الورق المضغوط وتلون فيها الوجوه بلون أبيض ، وتوضع
على الرؤوس حلقات ملونة على شكل أزهار مجسمة .

ويقول أحد المؤلفين^(١) عن وجوه الفيوم : « وهذه
التوايت المصنوعة من الورق المقوى فى القرن الثالث الميلادى
يبدو أن كافة آلهة البحر الأبيض المتوسط تجسمت فى تلك
التماثيل أو الصور الشبيهة بالتماثيل المصنوعة من الجلود المزينة
بالوان ذهبية ، فهذه الألوان الوردية الباهتة والزرقاء الخافتة

Malraux. A., La monnaie de l'absolu (١)
(Paris. Skira 1950) pp. 172—175).

التي تحددها خطوط سوداء كأنها أنواع من خطوط الكتابة
تتخذ بهذا الفن أسلوباً يتسم بالجدّة والخلق ، وكأنّ الفنون
المصرية القديمة في احتضارها تنفّح نفحات الخلق في نوباتها
الأخيرة ، فتكمل في تلك اللحظات الفريدة فنون الفرات وفنون
نهر التيبر . ومعنى هذا أنها تكمل كافة الفنون الرومانية والبابلية
والأشورية والفنون المصرية في لحظة أخيرة تفيض بالجدّة والخلق ،
ووجوه الفيوم المصورة على الرغم من شهرتها تفتقر إليها
متاحفنا في جهة الفيوم نفسها يجيب ظن الزائر المتشوق لرؤيتها ،
إذ لا يعثر على أى نموذج لها سواء في الأماكن الأثرية بها أم في
متحف إقليمى . وبالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية ثلاث
قطع منها ، أما المتحف المصرى بالقاهرة فلا تتجاوز قطع الفيوم
به أربعين قطعة ، وربما وجدنا في بعض المجموعات الخاصة بمصر
(كمتحف خشبة بأسىوط) قطعاً قليلة منها ، ويتباين هذا العدد
من القطع في أنحاء الجمهورية مع ما يوجد منها بمتاحف أوروبا
التي تمتلك مجموعات ضخمة منها كمتحف لندن مثلاً . وربما تنبه
الفنانون في البلاد بعد حين إلى أهميتها من ناحية التصوير كجزء
هام في تراثنا الفنى يمكن الاقتباس منه والإفادة من مزاياه
التي أخذت عنها كثيراً الفنون الأوروبية المعاصرة .

وهذا المستوى الرفيع الذى توصل إليه التصوير الشعبي بالفيوم فى القرون الأولى بعد الميلاد إنما كان بمثابة نهضة فنية شاملة فى تلك المنطقة التى تميزت فى الفترة نفسها بنماذج من النحت الحجرى أو الجص ، وبطائفة من العرائس الفخارية التى تشبه تماماً عرائس حلوى المولد التى تصنع اليوم ، وكذلك بأنواع من التماثم الفخارية المتنوعة التى تفيض جميعها بذلك الطابع الشعبي الذى نلمسه فى تصوير تلك المنطقة .

التصوير الشعبي فى العهد القبطى :

وفى بداية العهد المسيحى — عندما اتخذت الفنون طابعها الرسمى عن الفنون والطرز البيزنطية — نجد مرة أخرى نظاماً بين التصوير الدينى المتأثر بالطابع البيزنطى والتصوير الشعبي الذى لمسناه فى تصوير الفيوم .

وعلى الرغم من تميز الرسوم الحائطية فى الأديرة القبطية ما بين القرنين الرابع والسابع الميلادى ، اتخذت مظهراً رمزياً يجعلها أشبه بالفنون الفرعونية ذات الطابع الدينى ، التى كانت تتباين مع الفنون الشعبية المعاصرة لها ، أما الجانب الشعبي فى العصر القبطى فلمسه فى النسيج الذى تميزت به بعض مدن الصعيد كمدينة

أنطونيو التي تقع مكانها الآن مدينة الشيخ عبادة ومدينة إخم .
وفي هذا النسيج الصوفي الرقيق^(١) نرى في أول الأمر وحدات
مستقاة من الفنون اليونانية أو الرومانية من العصور الوسطى ،
ثم لا يلبث أن يختفي هذا الطابع التقليدي الذي تمثل فيه راقصات
وشخصيات من الأساطير اليونانية القديمة ، ليحل محله طابع
جديد يمثل شخصيات محرقة في نسبا تبدو كما لو كانت مقتبسة
من رسوم هزلية على الرغم من طابعها الديني .

ويجئ لدارس تلك الوحدات المنسوجة المتناهية في الصغر
أنها حرفت الأساليب اليونانية والرومانية والأساليب البيزنطية
في الفن ، وتجنبت كافة التقاليد الفنية القائمة بين القرنين السادس
والثامن الميلادي ، لتستوحى مرة أخرى أشكالها من الحيال
والفكر الشعبي ، وكأن الفنان التقى فيها بفنون الأستراكا
من جديد ، واشتاق إلى الفكاهة والمرح والنظرة الساخرة
إلى الأحداث اليومية .

ولكي نفهم هذا الجانب من النقد اللاذع في الفنون الشعبية
وتلك الفكاهة الممزوجة بالموعظة ، يكفي أن نسترجع ما كتبه

(١) انظر شكل ٣ .



(شكل ٣)

جزءاً تاصلياً من نسيج قبطي ، الصوف الملون يرجع تاريخه إلى
القرن السابع الميلادي تقريباً ، وعليه منظر حارس في يده رمح وحوله
بعض الحيات النباتية ، ويمكن أن نفهم في هذا المنظر الدجاجة الواضحة
في الطابع الشعبي في التصوير .

المقريزى عن وصف أعياد النقطة والنيروز وما كتب في بداية القرن الحالى عن مولد ست دميانة وأبى سيفين ، مما يصور لنا جو تلك الموالد الذى تتمزج فيه أجواء المهرجانات المكتظة بالأهالى والأطعمة بدوافع الإيمان والترابط بين الناس والمشاركة فى التجمهر فهذا ما قد نلحسه فى الرسوم المصورة على الأقشة القبطية القديمة ، فعند النظر إليها لأول وهلة قد تثار بحليتها وقوشها المنسوجة عليها بطريقة زخرفية ، ثم لا يلبث أن يتضح لنا أن تلك النقوش والزخارف ليست سوى أشخاص صغار فى حركات متنوعة ، أو أشكال بعض الحيوانات أو الطيور تجرى أو تطير ، وقد اتقى لها الفنان من بين أوضاعها المختلفة ما يبرز فيها جانب الطرافة والمرح^(١) الذى قد ينسينا عند التدقيق فيه مآسى القديسين وتقائهم فى سبيل العبادة والإيمان وشتان بين تلك اللوحات المنسوجة — إذا أمكن تسميتها بهذا الاسم — وبين الأيقونات القبطية التى أنجزت فى الوقت نفسه والتى تفيض بالإحساسات الدينية العميقة دون أن تقترب من الفنون الشعبية أو تعبر عنها .

Duthuit. G., La Sculpture Copte (Paris. (١)
Van Oest 1931)

ولو أردنا أن نتقن أثر التصوير الشعبي في تلك الفترة أيضاً لوجب علينا أن نبحث عنه في غير مجال الأيقونات أو الرسوم الحائطية بداخل الأديرة والكنائس القبطية ، وإنما يكون بحثنا في المخطوطات الدينية المصورة التي فيها يعود التصوير إلى التحرر من قيوده الشكلية فيتجنب طابعي الرهبة والأبهة المميزين للفن البيزنطي ، فرى الشخصيات الدينية ترسم بسذاجة كأنها أنواع من رسوم الأطفال ، فبدلاً من أن تصور لنا قديسين في هيئة ملوك وأمراء تصورهم كما لو كانوا قرويين في فطرتهم ، مليئين بالسذاجة ، ونفوسهم يسودها المرح والطمانينة والاستبشار ، برغم مظهرهم الذي يثير أحياناً الضحك لتحريف نسب أجسامهم وتصميمها في إطار هندسي مبسط . وتيرنا من جهة أخرى وجوه تلك الشخصيات الدينية ذات الأعين المتسعة كما لو كانت تستغرب في نظرتها — تيرنا بجوانبها الإنسانية المتواضعة فتعتبر في تلقائيتها وليدة الساعة وكأنه لا يفصل بينها وبيننا تلك الأحقاب الزمنية السحيقة — ثم نلحس في جرأة خطوطها وتراكيبها ما يقرب إلى أذهانتنا بعض أنواع من التصوير الأوربي الحديث مما يميل إلى الطابع التجريدي أو الرمزي .

وهذا الفن في المنمنمات الدينية بعيد عن الفنون البيزنطية كما قلنا ،

وعن الفنون الفارسية . وهو إذ يقترب من الفنون الشعبية الأخرى في البلاد التي سبق توضيحها ، نراه أيضاً على صلة وثيقة بالمخطوطات الدينية الجبشية التي تعتبر استمراراً للنسيج والمخطوطات القبطية^(١) فنلمس فيها هذا الطراز في فن التصوير الذي تبلور تدريجياً فبرز تصويرنا الشعبي في ذلك الوقت بطابع محلي قائم بذاته .

والملاحظ أن الطريقة التي رسمت بها تلك المخطوطات القبطية القديمة تشبه من جهة أخرى المخطوطات القبطية أو الرقعة السحرية التي صورت عليها رسوم سريعة تمثل ما يشبه العرائس والتماثيل وبعض الأشكال الهندسية التي — وإن زادت من غرابتها — تكون أنواعاً من الأشكال والتنظيمات المتناهية في الجراءة كأنها لفنانين معاصرين . وتمتد هذه النزعة الشعبية في التصوير القبطي حتى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ثم تنتقل مرة أخرى إلى أنواع جديدة من النسيج غير النسيج الذي يشبه الكليم الصوفي ، ومن هذا النسيج الجديد نماذج صوفية تشبه طريقة نسيج القوط والبشكير^(٢) له وبرة صوفية مرنة صورت

(١) انظر شكل ٤

(٢) انظر شكل ٥



(شكل ٤)

رسم بخط قبلي قديم يرجع تاريخه إلى القرن العاشر يمثل مارجرس
وهو يمارع التين



(شكل ٥)

رأس فتاة مطرزة على قطع نسيج قبطنى من الصوف يرجع تاريخها
إلى القرن الرابع عشر وجدت بالفيوم - ويمكن أن نلصق في أسلوبها
الطابع الشبهي في رسم وجوه المرائس الشعبية

عليها أشكال بعض الطير أو الحيوان أو وجوه فتيات يشبهن
عرائس المولد .

وهناك أنواع من هذا النسج تبدو كما لو طرزت عليها
وحدات الملائكة والقديسين بشكل بدائي طريف على طريقة
(الإطان) التي يثبت فيها شريط ملون من الصوف أو الكتان
بحيث يكون في تصفيفه أشكالا آدمية^(١) . وهكذا نلمس مدى
ابتعاد تلك الفنون التصويرية عن الأنماط الشائعة في كل عصر
من تلك العصور القديمة ، وكيف أمكنها أن تستمر بصورة
مطردة وهي محافظة على طابعها المميز ، فالفنون الرسمية تتغير
وتتبدل : ويظل الطابع الشعبي قائما في تواضعه .

(١) انظر شكل ٦




(شكل ٦)

قطعة من قماش قبطي صنع علون يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر
وهي تمثل وجه أحد القديسين

التصوير الشعبي

في العهد الإسلامي

دراسة التصوير الشعبي في العهد الإسلامي يتضح  لنا أن أساليبه شقت لنفسها في كل قطر عربي أسلوباً وطابعاً محلياً يميزاً له مقوماته ، كما يتضح لنا أن أنواع التصوير قد انتقلت إلى الحرف والصناعات ، وأن ما كان يصادفه التصوير العربي من معارضة خشية ارتداد الناس — عن طريق الرسوم الحائطية وغيرها — إلى عهود الوثنية ، وما لاقته فنون التصوير والنحت من تحريم ومقاومة لأسباب دينية قد تساعد على تشعب هذا الفن وانتقاله من الرسوم الحائطية — واللوحات المرسومة على الخشب أو القماش إلى فنون التصوير الملحقة بالصناعات أي الحليات المتممة لها .

ونحن إذ قرأ عن تحريم بعض أئمة الإسلام لأنواع التصوير المرسومة على الجدران ، قد تذكر أن نزعة تحريم الصور والنقش على الجدران لم تكن موقوفة على أئمة الإسلام فحسب ، بل إنه في العهود الأولى للمسيحية ، وعلى وجه التحديد سنة ٧٤٥ — ميلادية ، قامت في الدولة البيزنطية نزعة لتحريم

الصور الأدمية في الكنائس ، فبطل رسمها . وقد ظلت هذه النزعة المحرمة للتصوير المسيطرة على الكنيسة البيزنطية الشرقية قرابة مائة عام ، أرتد بعدها التصوير إلى الموضوعات الدينية المصورة ..

أما التصوير الإسلامي فقد اتخذ في كثير من الأحيان مظهر الحلية المتممة للإنتاج الصناعي سواء في مجال النسيج أو الحزف أو الآنية المعدنية وغيرها ، الأمر الذي ألبسها طابع الزخرف من جهة ، وقلل من أهمية التصوير من جهة أخرى ، حتى أصبح الرسام المزخرف أقل أهمية من صاحب الصناعة كالحزاف أو النساج . وربما كان هذا التقليل من شأن المصور أو الرسام قد جعله يقرب في فنه من الناحية الشعبية .

أما في البلدان العربية التي أباحت التصوير الحائطي ، كالأندلس ، فتجد أن هذا الفن يتخذ لنفسه مكان الصدارة ، فلا يستند إلى دعاية الحرفة أو الصناعة وإنما يرتقى بنفسه ليستقل بأسلوبه وطابعه عما هو شائع في رسوم الحليات والزخارف في مجال الصناعة .

ولو أننا فحصنا بعض الرسوم المنقوشة على الحزف الذي أتيج بمصر أو الرسوم في النسيج المصري في العصر المملوكي ،

لا تضح لنا أن هذه الرسوم تقرب في كثير من الأحيان — من حيث المظهر — من الفن والطابع الشعبي ، في حين ترتقي صناعة الحرف والنسيج إلى مستوى الفنون الرفيعة ذات الطرز الفنية المرتبطة بالحضارات الكبيرة . وقد يكون هذا هو السبب في عرضنا ألوان النقش والرسم والزخارف والحليات الملحقة بالصناعات أو المتممة لها على أنها ألوان من الفنون الشعبية في العصر الإسلامي ، وحكنا عليها كحكنا على الرسوم الشعبية المنقوشة على جدران بيوت القرويين ، مع فارق أن وحدات الأولى منفذة في إناء خزفي أو وعاء معدني أو نسج متناهي الرقة بالغ الإتقان يمثل فيه حذق الصانع . أما الرسم أو التصميم في الحالة الثانية فبجرد حلية طريفة مجردة من النواحي الصناعية التي تكسبها رونقاً أو بريقاً أو تزيد من حبكة تصميمها .

وقبل أن تنتقل إلى عرض خصائص الحليات والصور المتممة لضروب الصناعات في العهد الإسلامي ، نعود إلى التصوير الحائطي وما اعترضه من عوائق حالت — في كثير من الأحيان — دون تطوره أو استمراره ...

لقد ظل التصوير على حيطان الحمامات شائعاً منذ عهد الرومان إلى الفتح العربي ، فلم يلبث أن تحول تدريجياً . إزاء

المعارضة التي كان يلقاها — إلى نوع من الرسوم الشعبية ، وقل طابعه الرمزي ، وازداد أسلوبه قربا من الأسلوب الشعبي الفطري الساذج ، بل صار الذين يقومون بنقشه من عامة الشعب .

وكان من أسباب تلاشي الصور من الحمامات حملة علماء الدين ضدها ، وحشم الناس على إزالتها ، فقد قال الإمام أحمد ابن حنبل : « إذا دخل الإنسان الحمام ، ورأى فيه صورة ، فينبغي أن يحكمها ، فإن لم يقدر خرج » .

وفي كتاب العريزي المحلى لابن المحلطة عن المهتدى بالله العباسي وزهده وتغله من الدنيا ومخالفة من قبله من الخلفاء في أمور كثيرة ذكر منها : « أنه عمد إلى الصور التي كانت في مجالس الخلفاء فحماها ، وأزال تلك الشخوص المشوهة في الحيطان وغيرها » .

وقال الغزالي في هذا الشأن في كتاب إحياء علوم الدين ، عند ذكر منكرات الحمام مانعه : « منها الصور على باب الحمام أو داخل الحمام فذلك منكر يجب إزالته على كل من يدخله إن قدر عليها ، فإن كان الموضوع مرتفعاً لا تصل يده إليه فلا يجوز له الدخول إلا لضرورة ، وليعدل إلى حمام آخر ، فإن مشاهدة المنكر غير جائزة ، ويكفيه أن يشوه وجهها وييطل به صورتها .

ولا يمنع من تصوير الأشجار وسائر النقوش سوى صور
الحيوان .

وقال الإمام يحيى بن حمزة فى كتابه النصفية عند ذكر
الحرس صور من منكرات الحمام ما لفظه : « الصورة الأولى
ما يحصل من صور الحيوانات التى على جدر الحمامات ويوتها
الداخلية والخارجية ، فإن ما هذا حاله يجب تغييره ، ويكفى
فى تغييرها قلع رؤوسها وفصلها وتشويه وجهها بحيث تبطل
صورتها ، ولا يمنع من صور الأشجار وسائر النقوش فإنها
مباحة ، فإن لم يمكن تغييرها فإنه يعدل إلى حمام آخر ، فإن
مشاهدة المنكر غير جائزة » .

ومما يكشف لنا عن مكانة الفنان المصور من الناحية الاجتماعية
إزاء ما كان يلاقه من معارضة ، ما ورد فى كتب تفسير الأحلام
عن رؤية الرسامين فى المنام ، وكيف أولوا هذه الرؤيا بأنها
دليل على الفسق والكذب والمنكر ...

لقد ذكرت كتب تفسير الأحلام لابن سيرين^(١) وعبد الفنى
النابلسي^(٢) وابن شاهين^(٣) تفسيرات متعددة لرؤيا الفنون

(١) ابن سيرين (محمد) : — منتخب الكلام فى تفسير الأحلام .

(٢) النابلسي (عبد الفنى) : — تعطير الأنام فى تفسير الكلام .

(٣) ابن شاهين : — الإشارات فى علم العبارات .

والفنانين ، مما يدل على استمرار قيامها من جهة ، وعلى نظرة المجتمع إليها من جهة أخرى ..

وفيا يلي بعض ما ورد في هذا الشأن :

يقول النابلسي في رؤيا المصور : « تدل رؤيته في المنام على العلم والهندسة والحكم ونظم الشعر والتغزل ، وربما دلت رؤيته على الكذب وتلفيق الكلام والدخول في الأمور الخطرة ، وربما دلت رؤيته على الفسق وشرب الخمر والهيام والأزواج والأولاد .. والمصور يدل على الكذاب على الله تعالى . . ، والمصور صاحب أباطيل وهو يزين للناس الأمور . ونحات الخشب في المنام رجل يعامل رجلا منافقين يأخذ منهم أموالا بالخدعة . والدهان يؤول على أوجه فن رأى أنه يدهن حائطا أو سقفا أو شيئا من متاع الدنيا فإنه يكون مغرورا بها ، ويكتسب بالحيلة ، ويكون فاسدا بدينه ويشغل الناس بالباطل ويترك الدين والهدى ... والرسام تدل رؤيته في المنام على قبول الكلمة أو على صاحب الرأي أو على المشارك في كل علم ، والرسام صاحب أسر ونهى وربما كان مهندسا . »

على أن حملات الإمام أحمد بن حنبل والغزالي وابن سيعين ، وغيرهم ممن عارضوا التصوير على حوائط الحمامات والقصور

وأماها ، لم تمنع استمرار هذا الفن ، وإن بدا في صورة أكثر شعبية ، وظهر من يستحسن هذا التصوير ويدافع عنه ويدعو إليه ، إذ تقرأ عن الرسوم في الحمامات العربية القديمة ، في كتاب « حقائق الحمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام » للكوكباني^(١) وهو من علماء القرن الثاني عشر: « ينبغي أن يكون مسلخ الحمام ، أى مخرجه الذى تخلع فيه الثياب عن الأبدان ، لطيف الصنعة واسع الفضاء ، وأن يكون فيه تصاوير من الصور اللطيفة الأنيفة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة للنظر فيها عند الاتكاء ، وقد حمل الحمام القوى لأن المسلخ إذا كان كذلك كان موافقا للقوى الثلاث لأن التحليل واقع فيها بما فيه مما ذكر ، فالأشجار ونحوها للنفسية ، والأسلحة للحيوانية ، والأثمار للطبيعية ، فلا شك أن الحمام أخذ من القوى محلا بلا لبس ، خصوصا إذا طال المقام فيه . والنظر في الأشياء المذكورة منعش مقو ، هكذا قال الحكماء . »

(١) الكوكباني (شهاب الدين أحمد بن محمد بن الحسن أحمد الحنبل) : — حقائق الحمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام .

، وقال أيضاً في وصف حمام : « وقد حسن منه الرسوم
في الجدران وهو النقش ، وفيه إذ ذاك حمام يلعب بالحدى .
والرسم والحد في علم المنطق معروفان . وقيل في رسم
الحمام أيضاً :

يرسم الحمام مع خادم أوصافه جلّت عن العد
قد تاه في أوصافه منطق وجار في الرسم وبالحد
ويقول أحد المؤلفين الأوربيين ، عن عهد الممالك :
« أما الرجال فكانوا يذهبون بمفردهم إلى حمامات السوق ،
وكانت وقتذاك مجالس طرب وأنس ، وكانت تنقش على جدرانها
صور بديعة الأشكال للطير أو الحيوان وما شاكل ذلك من
موضوعات الصيد التي كانت تعتبر روائع فنية رائعة » .

وجاء في كتاب « تفريح النفس » :

« اعلم أن النظر في الصورة الحسنة المليحة في الكتب ، إذا
جمعت مع حسن صورتها وصنعتها الألوان والأصباغ المذكورة
والاعتدال في مقادير الصور وحسن الأشكال ، مما ينفي وينقي
الاخلاط السوداء ويزيل الموم الملازمة والكدورة عن
الأرواح ، لأن النفس تلتطف وتشرف بالنظر فيها . فيتحلل
ما فيها من الكدورة » .

وهذا المعنى قد ذكره محمد بن زكريا الرازى ، وبالغنى : « أن من لازم فعله لم يجد في نفسه أفكارا رديئة وهو ما ملازمة .
وتفكر في كون الحكماء والمتقدمين الذين استخرجوا الحمام على ما ذكر في مدة من السنين ، ونظروا وعملوا واتفقوا أن الإنسان إذا دخله تحلل من قواء شيء كثير ، فاتفقوا بحكمتهم وجالوا بفكرتهم واستخرجوا بعقولهم ما يجبر ذلك سرهما ، فقررروا أن يرسموا صوراً بأصابع حسنة ، يوجب النظر إليها زيادة القوى والأرواح . وقسموا ذلك التصوير إلى ثلاثة أقسام ، وذلك أنهم علموا أن أرواح البدن ثلاثة أصناف : الحيوانية والنفسانية والطبيعية فجعلوا كل قسم من التصوير سبباً لقوة من القوى المذكورة والزيادة فيها ، أما القوة الحيوانية فالقتال والحرب الملتحمة ، وأما القوة النفسانية فالعشق والتفكير في العاشق والمعشوق ، وأما القوة الطبيعية فاللبساتين وصور الأشجار والأثمار والأطيار وما أشبه ذلك . ولهذا السبب إذا سألت المصور عن تصوير الحمام يذكر هذه الصفات ولا يعلم لها تعليلاً ، وصارت جزءاً من أجزاء الحمام الفاضل . وما سبب عدم معرفته بذلك إلا بعد السنين وقدم العهد .
وقد استمرت عادة نقش الصور على جدران القصور طوال

عهد الممالك حيث ظل شائعا تقليد ونقش الجدران ببعض قاعات
قصورهم بالموضوعات المختلفة ، إلا أن الجزء الأكبر من تلك
القصور القديمة قد أحرق أو تهدم في فترات الاضطراب
التي كانت تسود البلاد بين حين وآخر .

ومن أمثلة الرسوم الحائطية في عصر الممالك بمصر نرى بقايا
منها معروضة الآن بمتحف دار الآثار العربية ، فترى بقايا من
رسم حائطي يرجع إلى القرن الثالث عشر كان مرسوما على أحد
الحمامات في العصر الفاطمي ، والجزء المتبقى منه يسير جدا ولكننا
نلمح فيه اختلافا بينا بينه وبين الطراز الفارسي ، إذ تبدو فيه
الخطوط في بساطتها مغايرة للطابع الفارسي البسيط إلى حشر
الوحدات بمزيد من الزخرف ، كذلك تبدو ملامح الوجوه فيه
قرية من الوجوه المصرية ، وتتفق الأزياء المصورة فيها بالأزياء
التي كانت شائعة في مصر ، وهي تميل بدورها إلى البساطة أكثر
مما تميل إلى الزرَكشة والتركيب أو التعقيد الذي كان مميذا للطابع
الفارسي .

ونرى في عصر الممالك أيضاً طريقة جديدة للنقش على
الحزائن الخشبية أو بعض البطانات الخشبية التي كانت تغلف
القصور ، فترى وسط الزخارف والنقوش المحفورة على الخشب

أو المطعمة بالسن والصدف ما يشبه الإطارات البيضية أو المستطيلة ، وقد رسمت عليها بعض رسوم مثل مناظر لدير مقامة على جزر تحيط بها الأشجار ، أو بعض الموائد وعليها صنوف الفواكه المرتبة في آنية بديعة ، وفي أحيان أخرى نراها تصور ألوانا من الزهور .

ومن الأمثلة القليلة المتبقية من تلك النقوش جزء من سقف جناح قديم من المتحف القبطي^(١) يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر ، صورت عليه مناظر تشبه مناظر البيوت والأشجار المقامة على جزر النيل وقد أحيطت بأفرعه ، وربما صورت مناظر بالشام أو لبنان ، حيث نرى السفن الشراعية والزوراق وقد رست على مقربة من المدن الساحلية . وهذا السقف القديم نراه قد رسم بطريقة لم يراع فيها الفنان قواعد المنظور ولا الظلال والأضواء وانعكاساتها ، إنما نراه قد لجأ إلى طريقة حاول فيها تبسيط المنظر وتسطيحه كما لو كان لا بعده . والشيء الذي أثار اهتمام الفنان هو تنظيم وترتيب الأشكال الهندسية للمنازل كأنه يركب قطعة من الفسيفساء أو الرخام الملون .

(١) انظر شكل ٧



(شكل ٧)

جزء تفصيلي من سقف إحدى قاعات المتحف القبطي ، يمثل مدينة على شاطئ بحر أو نهر . ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى القرن السابع عشر تقريبا ، ونفس فيها الطابع الشعبي في التصوير ولعل أكثر ما يجذبنا في هذا السقف الخشبي التأثير الزخرفي الذي يتجه إليه فن التصوير في هذه اللوحة التي تقرب إلى حد بعيد من الرسوم الشعبية ، في عدم تعقيد وحداتها ، والتعمد في تصنيف الأشكال والوحدات على هيئة صفوف متعاقبة يعلو بعضها البعض ، مع تجنب المغالاة في تصوير المظاهر الطبيعية والإيحاء بعمق الفراغات في الطبيعة .

وهذه اللوحة ترتبط في أسلوبها بحليات رسمت على «دواليب»
توجد الآن ببعض المجموعات الخاصة بالقاهرة ، حيث مثلت عليها
نفس أشكال الديار والأشجار الممثلة على سقف المتحف القبطي .
ولعل مثال هذا السقف الحشي يوصلنا إلى ألوان من
التصوير الشعبي المنقوش على الحشب الذى استمر حتى يومنا
هذا ، كالنقوش على الصناديق الخشبية الخاصة بجهاز العروس
فى الريف ، والتي سيأتى ذكرها فيما بعد .

أما عن الجانب الآخر من التصوير الإسلامى الذى اتخذ
مظهر حليات لبعض النواحي الصناعية ، فنقرأ عن خصائصه
ومقوماته والأصول الفنية التى استند إليها فى بعض المراجع
مانستخلص منها الآراء الآتية :

يقول أحد المؤلفين : « إن الطابع الشرقى^(١) فى الرسم
والزخارف تأثر إلى حد كبير بخيال الفنان وبذلك النزعة
الشاعرية التى كانت تسلط عليه ، قراء يستخدم المعانى المجازية
والتشبيهات البليغة والكنايات ، كتمثيله الحيوانات بالأزهار

Bazin. G., A concise history of art (London (١)
T. and H. 1958) pp 263.

والورود بالأحجار تارة وبالزئيا أخرى ، ونراه يشبه فى موضع آخر الطعنة التى يصيب بها الصياد الغزال بأنها فى تشعبها والدماء النازقة منها أشبه بالزهرة .»

ولقد تسنى للفنان الإسلامى أن يخلق نوعاً من الزخارف والحليات التى تخضع لنظام هندسى نستدل منها على مدى اهتمامه بالتفكير الرياضى المجرد . وأينما استخدمت الحليات والزخارف أدخلت بها أنواع من الحيوانات والنباتات والأزهار ، وكذلك الأشكال الأدمية ، إلا أن تلك الأشكال لم تصور فى تلك الحالات لأجل تمييزها وإيضاح نواح معينة فيها ، وإنما اتخفت كوحداث زخرفية تكسب الإطار العام فى تشابكها وتضافرها نوعاً من النظام فى التكوين والترتيب يتناسب مع الفكر الشرقى . ولعل اختيار الفنان هذا الجانب الحىالى فى التشبيه والتحوير حسبما يترآ له مستمد من الفنون الكلدانية والآشورية والساسانية .

ويقول مؤلف آخر^(١) : « تعتبر النزعة الهندسية فى الرسم ، ولاسيما نزعة الفنون العربية ناجمة عن رغبة لمزج أشكال مجردة

Focillon. G., *Art d'occident* (Paris. Colin (١)
1938) pp 202-203.

بعضها ببعض ، ولعل هذه النزعة نحو التجريد وصياغة المظاهر الطبيعية في أسلوب هندسى من الصفات الأساسية التى تميز شعوب البادية سواء أكانوا عرباً أم غير عرب ، فترى انتقال هذه النزعة يأتى لأوروبا فى العصور الوسطى ، ومن قبلها منذ العهد المسيحى عن طريق القبائل الجرمانية وغيرها مما يمتد إلى أصل بدوى ، فتغلغل نفوذهم إلى شمال أوروبا ، وانتقلت معهم ميولهم الفنية ، أما فى حالة العرب فإن تجنبهم محاكاة المظاهر الطبيعية جاء متمشياً مع تحريم الدين لها ، إلا أن انتشار الإسلام فى الأقطار التى كانت تسودها آثار من التراث الفنى اليونانى ترتب عليه تقدم الفن الإسلامى ، فقد قبلوا تصوير بعض صور من الحياة العامة ، غير أن المظاهر الطبيعية التى صوروها أو عبروا عنها صاغوها فى قالب خاص بهم كأنهم جردوا تلك الوحدات الطبيعية سواء أكانت حيوانية أم نباتية من مجالها والبيئة المحيطة بها ، فبدلاً من إبراز تفاصيلها أكدوا خطوطها الخارجية وتجنبوا كل عنصر غير منتظم فى أشكالها أو أجزاءها ، فكان أول هدف للفنان العربى أن يظهر وحدات الطبيعة فى نوع من الانتظام وتكامل الخطوط والمظهر العام . ولعل شغف الشرقيين بكل ما يتصل بالإثراء والاختباء والاكتناز حملهم على اتباع

نوع من النظام^(١) الفنى أو التكوينات فى الخطوط التى تختلف فيها معالم بداية الخطوط ونهايتها ، وكأن خطوط حليتهم أشبه بأفئاق وطرقا ت تجذب النظر وتجعله يتعقبها فى خفاياها وتخرجاتها خلال تلك الأشكال والوحدات التى تتكرر تارة وتماثل أخرى فى تضافر محكم .

ولعل تطور الرياضة عند العرب ساعد مزخرفى مصر على الوصول إلى تكوينات هندسية بالغة من حيث الحس الجمالى ، كما نجد فى مجال الخط العربى حين يستخدم لأغراض زخرفية . أن مظهر الخطوط يتخذ أسلوب الحياذ ، فيكاد يتعذر علينا التعرف عليها لتشابكها فى إطار زخرفى محكم ربما كشف لنا عن أصول هذا الطراز العربى من جهة وعن سيكولوجية دوافعه النفسية من جهة أخرى ، ولقد تعلم بعض الصناع بشمال

(١) قد يتضح لنا أهمية الطابع الهندسى والأساس العلمى الذى استند إليه وانجم نحوه التصوير والزخارف العربية بوجه عام من رأى أحد المؤلفين الذى يقول :

إنه عندما توصل الفيثاغوريون سنة ٤٤٠ ق م إلى التفكير فى الاعداد كمنصر أسامى لتقويم كافة الأشياء — أمكن عن طريق هذا التفكير تطوير الرياضة وإدخالها فى مجال جديد . ولقد تسنى استكمال هذه الرياضة بعدئذ على يد فلاسفة العرب فى العصر الإسلامى ثم توقف من بعدم تطوير الرياضة فترة طويلة من الزمن .

الأندلس وجنوب فرنسا الوسائل التي استخدمها العرب في
تقسيم الفراغات وطريقة تعبيرهم عن المنظور والأبعاد في الطبيعة ،
ويمكن أن تقارن في هذا المجال — مجال الشغف بالرياضة
والزخارف — الفكر العربي والفكر الروماني في بعض
النواحي من علم الجمال ، تقوم على حفر الحليات كما يحفرها
الصائغ أو الحفار لا كما يحفرها النحات ، أي باحترام السطح
المحفور عليه دون التلاعب فيه أو تغيير تجاعيده ، فتأتي الزخارف
كما لو كانت حليات معلقة في الهواء تغلف تلك الأسطح من
الخارج . ونرى الحفار العربي يبدو في مجال آخر كما لو كان
يحقق بهذه الطريقة تصميماته كأنما يثبت وحداته وحلياته بين
مجالى الظل والنور ، فيجعل الأرضيات في الظلام يكسوها لون
داكن مائل للسواد ، في حين ترتفع الوحدات في نور فتنتظم
عليها الأضواء وتكسبها اللون الفاتح ، وهى في ذلك أشبه بنوع
من التطريز الدقيق الذى يسوده نوع من الاستواء تتخلله أحيانا
تجاعيد طفيفة .

التصوير في الخزف الإسلامى في مصر :

ونصادف الطابع الشعبي في التصوير في جملة فنون وصنائع ،

ففي الحزف الإسلامى الذى أمتج فى مصر فى مختلف العصور تكونت مدرسة للرسمين ، وهم غير الحزافين الذين كانوا يقومون بصنع الآنية الخزفية وتشكيلها ، فهؤلاء الرسامون اختاروا فى رسمهم لموضوعات الإنسان أو الحيوان والطير طريقة تبسيط الأشكال وصياغتها فى إطار كحلية زخرفية تنسجم مع شكل الإناء الخزفى فتتبع فى بروزها أو انحنائها وتقوسها أسطح كل وعاء ، دون أن تبدو منفصلة عنه فى شكلها أو فى ألوانها .

ومرونة تلك الرسوم فى التكيف بمختلف الأسطح اضطررها إلى تجنب محاكاة المظاهر الطبيعية والإيحاء بعمق خلفية الرسم ، فزراها تبدو مسطحة ، تعتمد فى غالبية الأمر على ألوان موحدة أو محدودة للغاية ، وتلمب فيها الخطوط دورا هاما فى التعبير عن تفاصيل بعض الأجزاء أو اختلاف ملمسها ، وكأنما ينساق خيال الرسام فى بعض الأحيان فيحور خطوطه ويجعل بعض المظاهر الطبيعية تبدو فى انسيابها أو تماثلها وتناوب خطوطها كأنواع من الأزهار المنسقة على أفرعها ، أو الورود فى انتظام أوراقها وكؤوسها ، فتوحى لنا تلك الرسوم الخزفية — مهما تعددت موضوعاتها — يعدها عن المكان والزمان ،

وكانها لا تصور أحداثاً من واقع الحياة ، وإنما تصور وحدات
تبهج عين ناظرها بزخرفها ، ولو انتزعناها من إطارها ، وفكرنا
فيها بعيداً عن المجال الذي رسمت من أجله ، لبدت كشخصيات
تاريخية أو طيور وحيوانات تعبر عن قصص وأساطير خيالية ،
ترغماً على النظر إليها كوحداث متضادة ، وكأنها لحة في نسيج
مزركش تتداخل عناصره وتفترق ، وفي تداخلها وافتراقها
— على الرغم من بساطتها وسهولة خطوطها — تتحرك على
الدوام وتتغير في تعبيراتها .

وهذا الفن التصويري الذي كان يعد ثانوياً بالنسبة إلى فن
الحزاف نفسه يذكرنا بفن الأستراكا من ناحية ، وبفن الصور
المنسوجة على الأقمشة القبطية القديمة من ناحية أخرى ، وهو في
الوقت نفسه يربطنا بلون آخر من التصوير الشعبي الذي تميز وقت
ذاك ، وزاء في الرسوم الإيضاحية لبعض المخطوطات ككتب
الطب والجغرافية والكيمياء والطبيعة والميكانيكا والهندسة
والفلك وعلم الحيوان والنبات ، وفي كتب أقل قيمة من الناحية
العلمية ، ربما اقترنت أحياناً في أذهانتنا بالشعوذة ككتب علم
الرمل واليازرجة والتنجيم وكتب السحر ، ففي جميع تلك
المخطوطات أساليب متقاربة في الرسم يمكن أن يطلق عليها اسم

رسوم شعبية لما يجعلها من طابع فني متقارب .

التصوير العربي في الفسج :

يصف أحد المؤلفين^(١) زخارف المنسوجات في العصر الفاطمي في القرن العاشر الميلادي . وربما لمسنا في وصفه لزخارف الأقمشة ونقشاتها في ذلك الوقت ما يذكرنا بالآراء التي بدأنا بها هذا الباب والتي توضح خصائص الطابع الشرقي في الزخارف والحليات . فيقول المؤلف : «إن زخارف الأقمشة كانت تنقسم وقت ذاك إلى أربعة أقسام .

النوع الأول :

كان قوام زخارفه أشربة من الكتابة توازيها أشربة أخرى بها جامات سداسية أو يضيئة الشكل أو معينات قد يتداخل بعضها في بعض ، وفيها رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو متدبرين ، أو رسم وردة . ونلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين من الكتابة الكوفية .

(١) فنون الإسلام ، ١٩٤٨ .

النوع الثاني :

كان قوامه جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابة الكوفية المتعكسة . ونلاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع نباتية دقيقة .

النوع الثالث :

تطور فيه الزخرفة فترى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجدائل التي تتموج وتتداخل فتحصر بينها رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوسا بها فاكهة . وقد نرى سطورا من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره ، كما يبدأ في كتاباته ظهور الخط النسخ .

النوع الرابع :

قوام زخارفه جدائل تتقاطع وتشابك فتوآلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوم نباتية . أما الكتابة فبخط النسخ ، وفي هذا النوع أشرطة واسعة تزدهم في النسيج فتكاد تغطيه .

وعلى الرغم من أن ظاهر هذه المنسوجات بعيد عن الفن

الشعبي لارتباطها بصناعة كانت موقوفة على أهل اليسار ، فإنه يمكن أن يقال إن الوحدات المنقوشة نفسها من أشكال طير أو حيوان كانت لها صفة الطابع الشعبي في التصوير ، وكانت تخضع لنسب معينة تميل إلى التبسيط ، وأن تعمد تحريف الطبيعة فيها كان من صفات وأساليب هذا الفن .

وفي العصور التي أعقبت العهد الفاطمي ظهرت أنواع أخرى من النسيج ، بعضها يشبه أنواعا رقيقة من الأكاليم صورت عليه أشكال الطير والحيوان ، وبعضها منسوجات من الكتان أو القطن بدأت تبرز عليها أشكال نباتية أو أنواع من الطير ، قد اتخذت مظهرا أكثر شعبية ، كما أخذت الوحدات شكلا هندسيا مبسطا يتناسب مع طريقة التطريز .

وقد ظهرت طائفة ثالثة من الأقمشة المبصومة التي طبعت بقوالب خشبية صورت عليها زخارف من الأزهار والنباتات المتشابكة ، وأحيانا بعض أنواع الحيوان ، ولعل بعض الزخارف التي كانت تنسج قبل ذلك على الأقمشة الحريرية أو الصوفية لتكسو مفروشات قصور الممالك أصبحت تنفذ على أقمشة أقل جودة وأرخص سعرا من الأولى ، فنها ما كان يطبع على أنواع من المناديل تستخدم كأكسية للألحفة أو الأرائك ومنها

ما صور عليه أنواع من الفيلة والحيوانات المفترسة .
ومن البقايا النادرة لتلك الصناعة بعض البصمات الحشوية
المحفورة على هيئة أزهار ونباتات ، وعلى معروضة اليوم بالمتحف
الشعبي الملحق بالجمعية الجغرافية .

وكانت إلى جانب تلك الأنواع من الكسي المطبوعة أنواع
أخرى من المناديل التي استمر طبعها ما بين القرن السابع عشر
والقرن الحالى ، وكانت تلك المناديل تطبع على أقمشة رقيقة جداً
تشبه الشاش أو مناديل الرأس التي يستخدمها الشعبون ، ولقد
أخنت هذه الصناعة تتضاءل وتقل أنواع الزخارف المصورة
عليها فاستبدلت مناديله القوية المحلاة بدلايات وبألوان زاهية
بالمناديل ذات الزخارف المطبوعة البديعة ، وهكذا قل التصوير
فى الأقمشة الشعبية ، وكادت تتلاشى الوحدات الزخرفية
التي بدأت بها الأقمشة العربية فى مصر . وتميزت بطابعها الذى
بلغ درجة كبيرة من الكمال ، ولم يبق منها إلا معالم طفيفة .

أما التطريز الذى شاع فترة طويلة من الزمن فقد كان
فى البيوت الشعبية ويوت أهل اليسار كافة مفروشات مطرزة ،
ولاسيما أكسية بعض المساند والحداديات . وأما ما تبقى من
هذا الفن فلا نجد معالم له سوى فى تطريز بعض الثياب الشعبية

في كفر صقر بالزقازيق ، وفي أزياء نساء أهالي شبه جزيرة سيناء
وغزة اللاتي ما زلن يطرزن ثيابهن وفقا لـزخارف قديمة تقوم
على أساس نباتي ، يسمين الوحدة منها « ماركة » ، وحتى هذا
النوع من التصوير الزخرفي البسيط نراه آخذا في الثلاثي لقلة
الإقبال عليه .

التصوير الشعبي في الفساطيط والأعمدة

وكما تميزت الزخارف والحليّات المصورة في الحزف والنسيج
العربي بطابعها الشعبي ، كذلك الحال بالنسبة إلى الحليّات
والزخارف والأشكال التي كانت تنقش أو تطرز على الفساطيط
والأعلام في مختلف الحضارات العربية وقبل أن نبدأ في شرح
ألوان تلك الفنون ومذاهبها تقدم نبذة من تعريف ابن
خلدون^(١) لما ورد في مقدمته حيث يقول :

« لما تفتنت الدولة العربية في مذاهب الحضارة والبذخ ،
ونزلوا المدن والأمصار واتقلوا من سكنى الخيام إلى سكنى
القصور ، ومن ظهر الحف إلى ظهر الحافر ، اتخذوا للسكنى
في أسفارهم ثياب الكتان ، يستعملون فيها يوتا مختلفة الأشكال

(١) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : — المقدمة .

مقدرة الأمثال من القوراء والمستطيلة والمربعة ، ويحتفلون فيها بأبلغ مذاهب الاحتفال والزينة ، ويدبر الأمير القائد للعساكر على فساطيطه وفازاته من بينهم سياجا من الكتان يسمى في المغرب بلسان البربر الذى هو لسان أهله « أفراك » بالكاف التى بين الكاف والقاف ويختص به السلطان بذلك القطر ولا يكون لغيره .

إن ما يذكره ابن خلدون عن الفساطيط فى القرن العاشر الميلادى إنما يصور لنا ما كانت عليه من أبهة وعظمة ، ولعل الفساطيط استمرت فترة طويلة من الزمن فى مصر محتفظة بطابعها الفنى ، وكانت تحلى بالزخارف ، وفى بعض الأحيان تطرز عليها أشكال الرنوك أو الشارات المرتبطة بكل مملوك ، ولا سيما أن فرسان العرب والمماليك كان يتميز بعضهم عن بعض بالشارات والأعلام التى تصور وترسم تارة على الدروع ، وأحيانا تطرز على الثياب والفساطيط .

ولقد اقتبست أوروبا خلال العصور الوسطى أثناء الحروب الصليبية فكرة الرنوك هذه عن فرسان مصر والشام ، فأتخذت من الرنوك شارات لمختلف أمراء الغرب . أما رنوك المماليك فكانت تعتمد تارة على أشكال مجردة وأخرى على أشكال بعض

أنواع الحيوانات ، مثل شكل الأسد أو الفهر ، أو أشكال بعض الطيور مثل النسر والعقاب ، وأحياناً كان يتخذ من شكل السكاس أو السيف شعارات لبعض أسر حاكمة ، وهذه نراها على بعض آثار الممالك التي ما زالت قائمة بمصر كشعار صلاح الدين الذي يمثل النسر .

وهذا الفن نراه في رمزيته يكون طابعاً خاصاً به ، ففي مجال الأعلام — وإن كانت قد تلاشت معظم الأعلام القديمة المصورة — فإن التقليد ظل قائماً وإنما في صورة أخرى لعلنا نراها اليوم في أعلام مشايخ الطرق التي تتحلى ببعض الوحدات الزخرفية كالمثلثات أو المستطيلات ذات الألوان المتباينة التي كتب بداخلها بعض عبارات دينية ، فهذه الأعلام في طريقة تقسيمها ، والجمع بين الألوان متعددة في إطار زخرفي تمد من الأساليب التصويرية التي تتركز الآن في الفنون الشعبية ، وهي من أروع الأمثلة لهذا الفن المجرد الذي لم يعد يصور — كما كان الحال في عهد الممالك — حيوانات أو طيوراً أو بعض نباتات مثل النخيل أو مآذن المساجد وغير ذلك مما كان له دلالة رمزية وإنما اقتصر اليوم على تصميم هندسي تحت تلعب الكتابات والخط العربي في ثشابتك حروفه دوراً هاماً في ربط تكوينه العام .

أما في مجال الفساطيط فقد كانت تصنع حليتها إما على النخو
الذى تزخرف به خيام الأفراح والمآتم اليوم ، أى تغلف
من الداخل يطنات تتكون من قطع أقشة قطنية متعددة
الألوان تبدو عند تجمعها كما لو كانت أنواعا من الفسيفساء ذات
الألوان البديعة البراقة .

والنوع الثانى من الفساطيط القديمة كان يطن بقطع من
أقشة الجوخ الملونة التى كانت تطرز أحيانا وتصور عليها —
خلاف الكتابات والزخارف — بعض للموضوعات الزخرفية .

ويبدو أن تقليد صناعة الحيام وتبطينها بقطع من القماش
المصورة لأنواع الحيوان أو الطير قد استمر إلى يومنا هذا فى
بعض قطع من الحيام الشعبية التى تصور عليها الجمال والأهرامات
وأحيانا بعض رسوم فرعونية ، وهى إن كانت فى وقتنا الحاضر
تجانب الذوق السليم ، وتتحرف عن تقليدها للطرز العربية
الصميعة ، فهى تعتبر آخر حلقة ، من حلقات هذا الفن الذى كانت
له روائع مصورة فيما مضى ، قد سجلتها بعض الكتب الأجنبية التى
نشرت فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . ولعل
افتقار صانع الحيام إلى نقشات تتفق مع هذا التراث العربى القديم

يرجع إلى حاجته إلى نماذج وأنماط قديمة يمكنه تدارسها
وتطويرها على أسس جديدة .

التصوير الشعبي في المخطوطات العربية بمصر أيام المماليك:

لقد كان للتصوير الشعبي أو الرسوم الإيضاحية التي حليت
بها المخطوطات العربية القديمة طابعه المميز ، فنذ القرون الأولى
من العهد الإسلامي بدأت حركة التأليف والترجمة تنتشر في
مختلف أنحاء البلدان العربية بما فيها مصر ، فترى الكتب الخاصة
بالرحالة والجغرافية بوجه عام تصف البلدان والأقطار النائية ،
وتستمد أحيانا على الرسوم لتوضح بعض المواقع الجغرافية
وكثيرا ما زودت تلك المخطوطات بالخرائط الملونة والرسوم
الإيضاحية . ومن هذه المؤلفات كتاب ابن بطوطة الذي عاش في
القرن الرابع عشر الميلادي وقام برحلة إلى الصين وغيرها من
البلدان ، والمسعودي الذي عاش في بداية القرن العاشر الميلادي
وألف كتاب « مروج الذهب » الذي يتحدث فيه عن أستراليا
وغنيا الجديدة ، وابن فهدان الذي عاش في القرن العاشر الميلادي
وكتب عن بلغاريا وبلاد السويد والنرويج ، ثم إبراهيم بن يعقوب
الذي كتب في القرن العاشر الميلادي عن مدينة (ما ينص) التي

تقع على نهر الرين بألمانيا وصلتها بالعرب وقتذاك ، ثم الاصطخري
الذى عاش فى القرن الحادى عشر وكتب كتابا فى الجغرافية
باسم مسالك الممالك ، والادريسى الذى كتب فى القرن الثانى
عشر نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق .

وهذه المؤلفات - وإن ألف بعضها خارج مصر - قد نسخت
فى أقطار مختلفة من بعد مؤلفيها ، ومنها ما أعيد نسخه فى مصر .
وفى مثل هذه المخطوطات المصورة يتضح لنا فى رسومها
الإيضاحية طراز جديد فى التصوير الشعبى الذى جاء عرضا ولم
يهدف إلى إنتاج روائع فنية بقدر التعبير عن خرائط أو رسوم
مفصلة توضح أما كن بعض البلدان أو طبيعتها .

وبدار الكتب بالقاهرة نسختان إحداهما لكتاب الإدريسى
والأخرى للاصطخري ، وقد نسخت الأولى فى القرن الرابع
عشر للميلادى والأخرى قد تكون من الفترة نفسها ، فلا تاريخ
عليها . وفى هاتين النسختين مناظر ورسوم لو نظرنا إليها من
غير الناحية الجغرافية لاتضحت لنا أهميتها كرسوم مجردة ذات
طابع شعبى زخرفى بديع ، ربما كشف عن مدى حساسية الفنانين
الذين قاموا بتصوير تلك الخرائط التى تعتبر نماذج فريدة فى
الحلق الفنى والخيال .

ففي كتاب الاصطخرى ^(١) الزاخر بالرسوم نرى كيف
يسط الفنان أشكال الأنهر فيجعلها تتخذ أشكالا زخرفية مجردة ،
وإن خالفت الطبيعة فهي توضح بعض المواقع بطريقة اصطلاحية
ربما أرشدت الباحث إلى صلة بعض تلك الأماكن ببعض ،
فالفنان يحاول أن يسط المواضع الجغرافية ويقربها إلى أذهان
الناس يجعلها في خطوط وأشكال ملونة بسيطة لها طابع جذاب ،
ربما أثار عند الناس حب الاستطلاع . وهذه الخرائط أو
الرسوم تتخللها خطوط هندسية وكتابات تحدد موقع كل بلدة
واسمها .

ولقد اختار الفنان أشكالا زخرفية لطيفة ليعبر بواسطتها عن
أهمية بعض البلدان أو الجبال المحيطة بها ، فتكون تلك الوحدات
زخارف مثورة ، على الرغم من كونها خرائط لأنها كن معينة .
أما مخطوط الإدريسي ^(٢) فله أسلوب آخر في الرسم ، وكان
الفنان اختار ليعبر عن الجبال والبحار زخارف تشبه ريش الطير
أو بعض الأصناف أو قشور الأسماك فهو إذ يحدد أما كن
البلدان ببعض الدوائر الصغيرة ، يحيطها بتلك الوحدات المجردة

(١) انظر شكل ٨ .

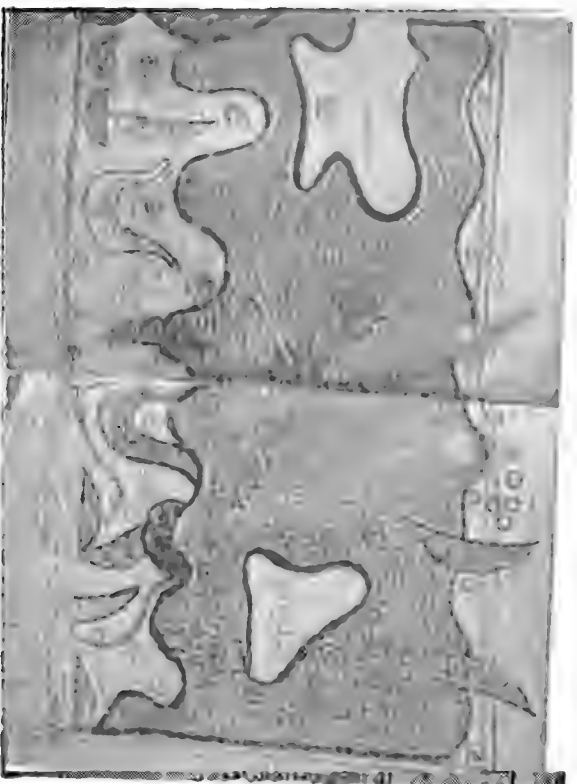
(٢) انظر شكل ٩ .



(شكل ٨)

خريطة ملونة بمخطوط قديم بدار الكتب من كتاب « مسالك الممالك » للإسطخرى (أبو القاسم إبراهيم محمد الفارسي) وهو من علماء القرن الرابع الهجري ، وعلى الرغم من أن هذه الصورة تمثل خريطة جغرافية إلا أنها تكشف في الوقت نفسه عن نزعة زخرفية ملوسة عند الفنان الذي أنجزها .

(شكل ٩)



خريطة جغرافية
مرسومة بخطوط
مربية قديم بكتاب
د ترمه المتعلق في
لغزراق الاثافي
الاجدرسي دأبي عبد الله
عبد بن عبد الله النولي
سنة ١٠٥٦ هـ ، ويرجع
هذا الخطوط المخطوط
مدار الكتب العامة
الى سنة ٧٤٨ هـ وهو
تاريخ نسخ هذه
النسخة ، ويمكن ان
نفس في ذلك الخريطة
الطابع الاخرى في الرسم
الذي طالت تشاهده
في فنوننا الشعبية

ذات الطابع الزخرفى ، كأنها نقشات سجاد أو رسوم خزفية
تبهنا بألوانها الجذابة ونقوشها التى تشبه أحيانا تكوينات
السحب أو أمواج البحر . ولانلبث — ونحن تتذوقها من
الناحية الفنية — أن نتكشف أن تلك الخطوط الجريئة
والمساحات اللونية المزخرفة إنما هى جزر وبحار وقارات يعبر
عنها المؤلف بهذا الأسلوب الذى يعد قريبا لذهن الرجل الشعبى
إذ يراعى فيه البساطة والوضوح والناحية الجذابة التى قد تثير
الذهن إلى الاطلاع والبحث .

وإلى جانب مخطوطات الجغرافية نجد فى الميادين الأخرى
مخطوطات لاتقل روعة فى رسومها عن تلك التى تقدم ذكرها ،
فبدار الكتب بالقاهرة أيضا مخطوط لحنين بن إسحاق خاص
بأمراض العيون ، وفيه صور ناسخ هذا المجلد ، أو فنان آخر ،
بمجموعة رسوم إيضاحية لأجزاء العين وتراكيبها الداخلية ، وفى
هذه الرسوم — على الرغم من مطابقتها إلى حد بعيد لتشريح
العين — اتجهت فى أسلوبها الفنى لناحية زخرفية ، فقد تسنى
للفنان أن يخلق من رسومه ووحداته ما يذكركمنا بالوحدات
الزخرفية اللطيفة المصورة على القيشانى أو النسيج ، كأشكال
بعض الزهور والنباتات التى استخدمت فى الزخارف ، كحليات .

وهناك مجموعة مخطوطات في بعض المكتبات العامة ، مثل مكتبة محافظة الإسكندرية وغيرها ، اتخدت فيها الرسوم وسيلة إيضاحية في علوم الفلك والحيوان وعلوم الكيمياء^(١) والطبيعة وفي جميع تلك الرسوم نلمس نزعة فنية قريبة مما تقدم ذكره عن كتابي الإدريسي والاصطخرى حيث يتجه الفنان في رسومه إلى أشكال هندسية تشبه الزخارف وإن اتجه إلى دقة الخطوط — كما في كتب علم الفلك^(٢) — فهو يذكرنا في تقاطيع خطوطه وتداخلها بالزخارف الإسلامية المجردة .

والطابع الشعبي في هذا التصوير المجرد نلمسه أيضاً في بعض المخطوطات المصورة عن علم التنجيم أو علوم الرمل^(٣) ، وكذلك حساب الجفر وعلم اليازرجة وما شاكل ذلك من علوم . وإن اتضح الآن قلة منفعتها أو استنادها على أسس غير علمية فهذا لا يمنع من أن الرسوم المصورة فيها تكشف لنا عن قدرات فنية نادرة ، فهي تعتبر في نزعاتها متمشية مع الاتجاه الفني الذي لمسناء في مخطوطات الجغرافية .

(١) انظر شكل ١٠ .

(٢) انظر شكل ١١ .

(٣) انظر شكل ١٢ .

يألمه مع مرضه يده اليسرى الى مرفقه

فيه ليه

باطنه

وان

مع مرض

الايمن

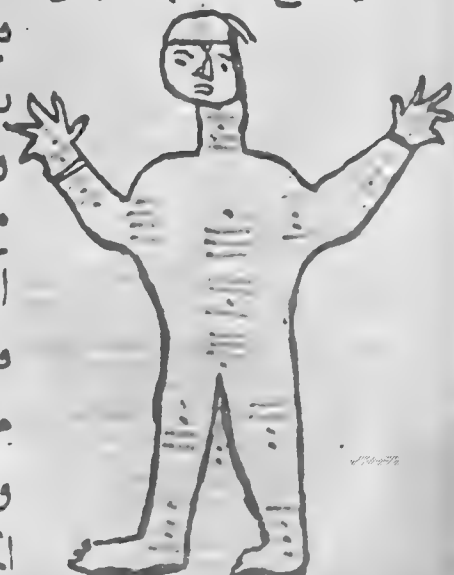
فيه ال

مرضه

وذلك

الخارج

نحذه الايمن الى ركبته وذلك من ال



(شكل ١٢)

وسم من مخطوط عربي في علم الرمل يرجع تاريخه الى القرن الثامن عشر.

وليس بغريب أن نجد في بعض الأشكال الهندسية التي تتخلل تلك المخطوطات ما يتفق مع الأشكال الهندسية التي تتخلل بعض ألوان من الفنون العربية الأخرى كفن التنظيم والحفر على الخشب أو الفسيفساء التي تستخدم فيها قطع من الرخام والأحجار الملونة ذات الأشكال الهندسية المنظمة التي تتجمع في وحدات كبيرة تزين جدران البيوت الأثرية .

ويمكن أن نقسم التصوير في هذه المخطوطات ذات الموضوعات المختلفة إلى قسمين : القسم الأول يتميز بالطابع الهندسي الذي يذكرنا بالفنون الإسلامية في الفسيفساء والتنظيم ويرتبط بألوان من تراثنا القومي يتميز فيها الطابع الهندسي أيضاً ، كالزخارف على السلال والمقاطف وكذلك الأنواع المنسوجة منها على الكليم الشعبي أو المراوح الشعبية التي تصنع في دراو بأسوان على يد النوبيين ، وكذلك الطواقي الشعبية التي تصنع بالوجه القبلي وتزخرف بزخارف هندسية ترتبط هي الأخرى بهذا الأسلوب المجرد .

ولا غرابة أن تتكشف صلة وثيقة بين تلك الزخارف المرسومة على خرائط مخطوطات الاصطخرى ، وألوان تلك الفنون القديمة التي سردناها ، كما نجد صلة بين بعض الأشكال

أو الرسوم الإيضاحية للكيمياء أو الطبيعة في زخارف وحليات استخدمت في عهود سالفة .

وفي فنوننا القديمة يرتبط ذلك الطابع الهندسى ببعض الزخارف القبطية المنقوشة على الحزف أو المنسوجة على القماش ، ويرتبط بكثير من الزخارف الفرعونية التى كانت شائعة فى عصر ما قبل الأسرات ، وكانت تنقش على الأنية الفخارية من إنتاج نقادة وإخميم وجرزة وغيرها من البلدان .

أما الطابع الثانى الذى نلمسه فى التصوير الشعبى فى المخطوطات العربية فهو يتميز بزرعة تعتمد تحريف المظاهر الطبيعية على النحو الذى وجدناه فى رسوم الأستراكا والأقشة القبطية وعلى جدران مقابر العمال والفنانين بالأقصر . فهناك خطوط شعبى عن التمجيم يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السابع عشر تقريبا^(١) وهو إن كان بدون عنوان — قريب من كتاب أبى معشر الفلكى ، وهذا المخطوط يصور على صفحاته رسوما متعددة للأبراج المختلفة للشمس ، وما يترتب عليها من تنبؤات بمولد الفرد أثناء مواجهة الشمس للإثنى عشر برجاً كأبراج العقرب والقوس والميزان والسنبلة والسرطان وفى هذه الرسوم خطت المخطوط

(١) انظر شكل ١٣ .



(شكل ١٢) رسم لصاحبة من عطرط حريق لا يعرف مؤلفه ويبدو ان عن النسخة ، وقد يرجع تاريخه الى القرن السابع عشر ، وليس في هذا الرسم الطابع النسخي في التصوير وهو يخالف عالمة كلية الطابع النسخي أو الهندى في النشآت .

بطريقة سريعة ، ورسمت أشخاص بجوار كل رمز من رموز الأبراج ثم لونت تلك الرسوم بألوان مائة مزجت في غالبية الأمر بالبيض لتثيتها . ويبدو كأن الفنان خط خطوطه الأولى بالقلم أو الريشة المملوءة بالمداد الأسود ، وحاول أن يرتب في تلك الرسوم السريعة عناصر داخل إطار هو إطار صفحة الكتاب ، وعلى وجه التحديد الجزء العلوى منها .

وهناك من النقاد من يرى أن تلك الرسوم السريعة كانت تنتقل بطريقة « غشيمة » ينقصها الحذق عن رسوم أقدم عهدا منها ، ربما كانت مصورة في كتب أو مخطوطات كانت تعد بمثابة الأمشق للناسخين الشعبيين الذين يريدون النقل منها . وربما ذكرنا هذا المخطوط بالرسوم الحائطية المرسومة على جدران مقابر العمال بالأقصر التي نرى فيها صور الآلهة في أشكالها المألوفة وقد رسمت بطريقة سريعة تنتهى بتحريف نسبها .

أما رسوم المخطوط العربي الذي نعرضه الآن فهي — وإن بدت لأول وهلة شبيهة برسوم الأطفال — تعبر عن أشخاص جالسين أو واقفين لهم طابع ليس يعيد عن الطابع الذي نراه في بقايا أقنعة عربية يرجع تاريخها للعهد نفسه ، وفيها نرى مثلا جماعة من النساء ممتطيات جيادا ، والوجوه في تلك الأقنعة كبيرة

بشكل لا يتناسب مع نسب الجسم وحجم الجياد ، كما نرى في حركاتها تعمدا للتبسيط وإكساب الموضوع طابعاً زخرفياً جميلاً عن طريق تحريف النسب الطبيعية ، وكذلك الحال في رسوم مخطوطات التنجيم ، فترى فيها الشمس ممثلة في وجه إنسان متناه في الكبر ، والأشخاص إما مرسومة في وضع جانبي ، تتوسط كل رأس عين متناهية في الكبر ، وكأن الخط الممثل للأف والفم والذقن في انحناءاته نوع من من الكتابة . أما الأشخاص الممثلة في وضع أمامي فتبدو كما لو كانت وجوه عرائس المولد ، وهي في بساطتها تشابه جميعها .

والرسام وهو (مصطفى) نراه عندما يصور أفراداً جالسين يرسم سيقانهم راحة على الأرض في جلسة القرفصاء ، يرسمها بخط سريع يشبه حرف الهاء ، ونراه أيضاً يرسم سراويل الأشخاص الواقفين على الطريقة نفسها ، ويصور العمام ضخمة ولها طيات رأسية كثيرة على النحو الذي كان شائعاً في عمام ذلك العصر .

أما ملابس النساء والرجال المصورة في هذا المخطوط فهي أنواع من القفاطين القصيرة التي كانت تزر من فتحة العنق حتى الحصر ، وتلبس تحتها سراويل ذات حزام يتدلى من الأمام .

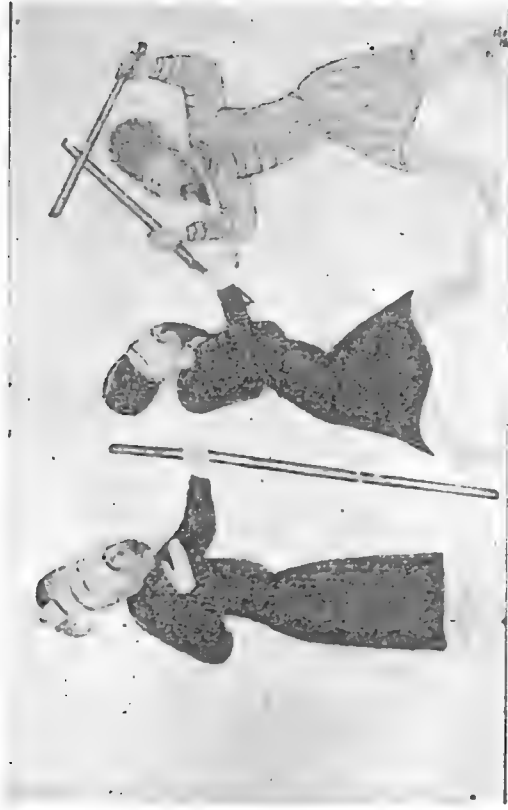
ومن الاشخاص الممثلين فى الكتاب مجموعة ترتدى أنواعا من الجلابيب التى تضيق عند الكتفين وتتسع قرب القدمين بشكل يشبه المثلث ، على النحو الذى ما زال شائعا فى جلابيب القرويين ومنهم من يرتدى على أكمام ثوبه العضد ، وهو سوار يثبت على العضد ، وربما كانت بأكمام تلك القفاطين حليات بلون مغاير للونها ، تشبه عند النظر إليها العضد الذى كان لبسه شائعا أيام الفاطميين ، ومن بعدهم فى عصور المماليك .

ومن المحتمل أن يكون الفنان أو الرسام الذى صور هذا الكتاب قد شهد بعض مناظر مماثلة فى كتب معاصرة له ، أو شهداها مرسومة على جدران بعض الحمامات ، فتراه يخرج وحداته فى إطار جديد ، وإن كان يتذكر بعض ما شهدته فإنه لم ير مطابقة هذا المخطوط فى النقل ، فجاء رسمه هذا كرسم الفنان الشعبي الذى يصور اليوم مناظر الحمل ، فلا يخرج فى وحداته عن رسمه للسفينة والقطار وموكب الحجاج فى الحمل — وأخيرا ربما مبسطا للكعبة ، فهذا الموضوع الذى يطرق بالكيفية نفسها وبالعناصر المحدودة التى تقدم ذكرها ، يكاد لا يتغير على مر السنين . وقد تكون تلك المخطوطات الخاصة بالتجيم وحدات تقليدية شائعة تتكرر على وجه التقريب فى كل

مخطوط مع مراعاة طريقة الفنان الخاصة في ترتيبها وإخراجها على النحو الذى يراه ، وهى تشبه الرسوم المطبوعة الآن فى النسخ الشعبية عن كتب التتجيم ككتاب أبى معشر الفلكى .

وبالمتحف الإسلامى ثلاث ورقات من مخطوط عربى قديم عن ألعاب الفروسية^(١) وغيرها من أنواع الأسلحة ، رسمت على بعض صفحاتها لوحات بأسلوب خطى استخدمت فيه للمساحات اللونية بشكل محدود ، وقد تجنب الرسام الإفراط فى إظهار الزخرف كما هو الحال فى الرسوم الفارسية ، واستخدم لون الصفحة المائل إلى الصفرة كخلفية للمناظر ، فبدلاً من تلوينها وإضافة معالم من الطبيعة كأنواع من الأشجار أو التلال والحقول على النحو الفارسى ، اعتبر الفراغ الخلقى ملاصقاً للأشخاص وكأنهم على خشبة مسرح ، أو كأنهم شخصيات من شخصيات خيال الظل التى كانت تبدو مرسومة على الشاشة المحدودة كستارة المسرح . وهذا الأسلوب فى الرسم لا يختلف كما سبق قوله عن أسلوب النقش على الأحجار فى العهود الفرعونية ، حيث كانت تترك خلفية اللوحة بلون الأحجار

(١) انظر شكل ١٤



(شكل ١٤) صفحة من مخطوط عربي عن الفروسيه (المتحف الإسلامي)

الطبيعى ، وإن لونت بلون فإنها كانت تلون بلون موحد كما لو كان ملاصقا لتلك الأشخاص المرسومة تماما .

وهذا المخطوط يرجح أن يكون تاريخه من القرن الخامس عشر الميلادى أو السادس عشر ، وهو يتميز بأسلوب مصرى صميم .

وهناك بالمتحف الإسلامى أيضا طائفة من المخطوطات ، أو بالأحرى بقايا من مخطوطات أو أحراز ، وجدت بالقسطاط عليها رسوم لبعض شخصيات خيالية ، يرجح أنها كانت تستخدم فى أغراض سحرية . وقد اتخذت تلك الرسوم مظهر التخطيطات السريعة التى تشبه أحيانا الرسوم الهزلية فى تحريف نسب الإنسان والمزج بين بعض الملامح الإنسانية والحيوانية معا ، وهى تعد حلقة وصل بين رسوم المنمنمات الإيضاحية فى الكيمياء والجغرافية وغيرها ، وبين الرسوم الإيضاحية لألعاب الفروسية التى تقرب إلى حد كبير من المظاهر الطبيعية .

وقد وجدت بالقسطاط مجموعة كبيرة من هذه الأحراز والأحجية أو الطلاسم التى يظن أنها صنعت لغرض وقاى أو لغرض سحرى قد يكون ضارا أو نافعا ، فهى تأتى إما على صورة رسوم سريعة أو تخطيطات لما يشبه الآدميين أو بعض

أنواع الحيوان ، أو نراها تأتى على صورة أشكال هندسية ربما بدت كزخارف الحصى أو الكليم ، أو كتلك الزخارف المجردة التى ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية ، وتتخذ الوانا زاهية فى تقاسيمها والتى قد نراها فى ناحية أخرى تحلى جوانب العربات الشعبية (الكارو) بالقاهرة ، حيث يتضح فيها الأثر الهندسى البحت الذى يرجعه بعض المؤلفين مثل « وستارك » إلى أشكال ترمز إلى العين الإنسانية ، وتتخذ أشكالا مثل المثلث أو المعين أو حواجب العين التى تبدو عندما تمحور على هيئة خطوط منكسرة أو معرجة ، وربما دلت فى مظهرها المجرد على رمز للأيدى الآدمية فى شكل مبسط يتعذر إدراك الصلة بينه وبين الأساس فى رمزيته .

وفى حالة ثالثة نراها تبدو على هيئة حروف عريية محرفة فى نسبها أو متشابكة بشكل غير طبيعى ، ومتكررة كأنها أنواع من الزخارف المنتظمة .

وهذه الأساليب الثلاثة نراها أيضاً شائعة فى طائفة كبيرة من الرسوم الواردة فى مخطوطات السحر ككتب البونى أمثال « خمس المعارف الكبرى » و « منبع أصول الحكمة » وكتاب العدوى المسمى « الدر المعظم فى السر الأعظم » وفيها نلمس كل

فرع من هذه الاتجاهات الثلاثة كأنها أساليب قائمة بذاتها كل له مقومات وأصول^(١) . وتأتي هذه الأشكال التي تتأرجح تارة بين نزعة التجريد والمهندسة وكأنها مستقاة من أصول رياضية أو معمارية يمكن وصلها بالزخارف الإسلامية المجردة ، وتارة أخرى تتضح فيها نزعة الخيال ، وكأن تلك الرسوم في غرابتها ترتبط بأساطير ألف ليلة وليلة وغيرها من أساطير الخيال والسحر الملمية بالأشكال الغريبة وذلك الطابع المميز في الفكر الشعبي الذي فيه تتحول الأشكال الأدمية إلى حيوان أو طير أو نبات ، وتفقد الكائنات صفاتها ومظاهرها بيسر ، لتتخذ مظاهر جديدة كأنواع من التناسخ والمسخ التي شغل بها الفكر الشعبي فترة من الزمن ولا سيما الفكر العربي في أيام الجاهلية .

أما النوع الثالث من الرسوم السحرية التي لها مظهر الكتابة المتشابكة دون أن يكون لها معنى ظاهر واضح ، فهو يرتبط بالخلجات والزخارف التي نراها في التطريز والنسج الإسلامي ،

(١) في المخطوط نفسه تعريف للصور في مجال الطلائع والتنجيم ورد فيه الآتي : — فامع واعتد . البدأ أولا ثم المنصر ثم الاستقص ثم الهبولى ثم الصورة ثم الطبيعة ثم الجسم ثم النامى ثم الحيوان ثم الإنسان من المنصر .

أو الحليات المرسومة على الخزف ، وفيها تتخذ الخطوط أحيانا مظهر الحيوان ، وربما تشابهت بأشكال الطير أو أنواع من الزهور . ولعل هذه الأشكال العجيبة التي تصدر من تشابك الحروف أو تقاطعها تذكرنا بأن منشأ الحروف العربية في بادئ الأمر له دلالة رمزية مرتبطة بأشكال بعض الحيوان أو الطير ، فحرف الجيم مثلا كان في منشئه رمزا للجمل ، وحرف الطاء يرمز للطير بمعنى الشعبي ، أى الطير المهاجر كالبط وهو فوق سطح الماء ورأسه مرسل إلى الخلف ، وحرف الميم يرمز لنوع من الأفاعي التي كانت تعبد في العصر الجاهلي .

وورد في كثير من القصص الشعبية ما ينوه عن تلك العبادات العتيقة ومنها عبادة الجمل الجربان .

وربما تقاربت تلك الحروف السحرية من نوع من الزخارف الإسلامية التي انتقلت إلى أنواع مختلفة من الحروف ، حيث فقدت دلالتها الرمزية واقتصرت استخدامها على الجانب الزخرفي فحسب^(١) . وقد تصادف طائفة منها في الفنون الشعبية كالنقش الذي يرسم على الفخار الشعبي ، والرسم الذي ينقش على بعض المقابر الشعبية ، والتي سيتناولها هذا البحث في الباب التالي ،

(١) انظر شكل ١٨ ، ٢٦



(شكل ١٠)

جزء تفصيلي من شريط مرسوم باليد عليه مناظر لمكة ومناطق الحج المختلفة .
ويمحتمل أن يرجع هذا الشريط إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ، وهو يشبه شريط صندوق الدنيا .



(شكل ١٩) لوحة زينية للسان ميهول . يرجع تاريخها الى حوالي سنة ١٨٧٠ هـ وهي تمثل مناظر لموكب الحبل
 بالطحجار . ولقد مر الأمانة السائرة لطابع الشمسي الذي يُعبر به التصوير في القرن الماضي .

وفي بعض الحلبيات التي تحفر على الحشب في مؤخر العربات الشعبية بمنطقة الإسكندرية مثلا ، والتي تجمع في تشابكها مظهر النبات أو الحيوان أو الأيدي البشرية المحدودة .

وقبل أن ننتهي من عرض هذا اللون من التصوير الشعبي الخاص بالمخطوطات نختم تلك المدارس الفنية التي ظهرت في مصر بنموذج شعبي^(١) أنجز فيما بين أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وهو جزء من شريط قديم لعله للعبة تشبه السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، أو ربما كان هذا الشريط مجرد لوحة طويلة تعلق في البيوت . والشريط ، أو بالأحرى ما تبقى منه . عبارة عن شريحة من الورق طولها يقرب من ثلاثة أمتار وعرضها حوالي ٥٠ سم ، وقد رسم عليها مناظر لأماكن الحج والزيارة بمكة والمدينة ، فرسمت السكبة وحولها التلال ثم كتب على كل مسجد من المساجد المجاورة لمقام السكبة اسمه . والرسم في هذه اللوحة أشبه بنوع من الكتابة ، ولعله رسم بقلم بسيط ، وقد استخدم المداد الأصفر في بعض المواضع ومداد مائل إلى الحمرة في مواضع أخرى ، كما استخدم أيضا نوع من الزخارف طبع على حافة الرسم بصمة خشبية

(١) انظر شكل ١٥

وقد حاول الفنان أن يستخدم في بعض الأجزاء مساحات لونية من تلك الألوان المحدودة التي استخدمها وهي لا تخرج عن لون أصفر وأحمر طوبى وثالث ذهبي أو قضي .

ونستدل من أسلوب تلك اللوحة الشعبية على أنها قد رسمت في عهود متأخرة وبريشة فنان بدائي ، كأنه يرسم الرسوم الحائطية على وجهاً يوت الريف من حيث سذاجتها واعتماد الفنان على تجزئة الموضوع في اللوحة الواحدة إلى موضوعات أو تكوينات كل منها منفصل عن الآخر . وفي بعض الأحيان نراه يعكس أشكال الجبال أو المنازل في جوانب اللوحة ليعبر عن بعدها وتغير اتجاهاتها عن الاتجاه الأفقي ، وربما أرجعنا هذا المثال الأخير إلى المنمنمات العربية القديمة التي أنجزت بمصر ، والتي كانت لها — قبل تلك الفترة المتأخرة تقاليد فنية ومقومات ومذاهب راسخة .



التصوير الشعبي

ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين

التصوير الزيتي :

إتقا نقرأ عن فنون التصوير المصرى فى القرون الثلاثة الأخيرة حتى بداية القرن الحالى فى بعض المراجع العربية القديمة ولا سيما كتب التاريخ التى تصف أحيانا أنواع اللوحات الفنية التى كانت تزين قصور الممالك أو بيوت رجال الدين الذين عاشوا قبل الحملة الفرنسية أو مذبحة القلعة فيما بين أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر . وكان طبيعياً أن تتوارث هذه التحف الفنية طبقة الأمراء الجدد الذين حلوا محل الممالك ، ولكننا لانجد فى قصورهم أى أثر لما ورد فى الكتب العربية القديمة ، بل نجد مكانه طائفة من الرسوم الحائطية أو اللوحات الصغيرة التى تمثل أفراد تلك الأسرات الحاكمة ، من إنتاج فنانين أجانب من الإيطاليين أو غيرهم — وما نتج عن حكم محمد طى وأسرتة أن استبدلت الفنون الأوربية فى الطرز المعمارية للمساكن وفن الأثاث والمفروشات وفى التصوير

والنحت بالفنون العربية الصحيحة التي كانت قائمة قبل ذلك
فنجدهم من بين آثار هذه الفترة في مجال التصوير الزيتي لوحات
كثيرة لفنانين فرنسيين أو طليان نزحوا إلى مصر وصوروا
مناظر الريف وقتذاك ومنهم « .

ج. ل . جيروم ، تيودور فريير ، هاجمان ، م . ف .
كليمون ، أ . جيرارديه ، ب . لونوار ، ر. ل. ماريلاه .
ولقد ورد في تاريخ الجبرتي^(١) تنويه عن الفنانين الأجانب
في ذلك الحين فيقول :

١ - ومنهم أريجو المصور ، وهو يصور الأدميين تصويراً
يظن من يراه أنه بارز في الفراغ مجسم يكاد ينطق ، حتى إنه
صور صورة المشايخ كل واحد على حدة في دائرة ، وكذلك
غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك في بعض مجالس سارى عسكر ،
وآخر يصور الحيوانات والحشرات ، وآخر يصور الأممك
والحيتان بأنواعها أو أسماكها ويأخذون الحيوان أو الحوت
الغريب الذي لا يوجد يبلدهم فيضعون جسمه بذاته في ماء

(١) الجبرتي (عبد الرحمن) : - عجائب الآثار في التراجم والأخبار
(المطبعة الشرقية سنة ١٣٢٢ هـ .

مصنوع حافظ للجسم فيبقى على حالته وهيئته لا يتغير ولا يبلى
ولو بقى زمناً طويلاً .

والغريب أننا نقرأ في بعض المراجع التي صدرت في أواخر
القرن الماضي أسماء رسامين مصريين وعناوين مراسيمهم (١)
فورد في أحد المراجع : —

أن أشهر مصوري اليد وقتذاك في القاهرة يوسف العكم ،
ومرسمه بكلوت بك ، ثم طائفة من الأجانب منهم فورتشيللا
ومرسمه ياب الهوى ثم سكوليانو ومرسمه بشارع كامل ، وأخيراً
ما نتشيني ومرسمه بكلوت بك .

وورد أيضاً في كتاب آخر (٢) : أن أشهر المهندسين
والرسامين في ذلك الوقت .

- ١ — إبراهيم سالم بسوق الزلط .
- ٢ — يوسى عبد الله بدرب النوبى .
- ٣ — حسن أحمد البليدى بدرب الملاح .
- ٤ — حسن الصولى بشارع الطوائى .
- ٥ — حجاج يوسف ياب الشعرية .

(١) أضاف (يوسف) : — تاريخ العائلة المحمدية سنة ١٨٩٠ .

(٢) عبد المسيح (ابراهيم) : دليل وادى النيل سنة ١٨٩١ ، ١٨٩٢ .

٦ — رزق يحيى بسوق الزلط .

٧ — عباس سعيد بالأزبكية .

٨ — محمد حسين بدرى الملاح .

٩ — متولى سيد أحمد بحارة أبو بكر .

١٠ — هلالى محمد بدرى عبد الخالق .

ولا نكاد نجد أى أثر لأعمال الرسامين الذين وردت
أسمائهم فى أواخر القرن الماضى ، ولا يمكن معرفة أعمالهم
أكان لها طابع شعبى أم أنها كانت تحاكي بعض الأساليب الفنية
الأوربية ، لعدم وجود قرائن لها .

وكل ما يمكن أن نعتز عليه حتى الآن من تلك الحلقة
المفقودة من تاريخنا فى مجال التصوير الزيتى هو لوحات زيتية^(١)
يرجح أن تكون من إنتاج فنانين مصريين يرجع تاريخهم
إلى منتصف القرن التاسع عشر ، وهى — وإن تعذرت معرفة
من رسمها تختلف فى أسلوبها عن كافة ما رسمه الأجانب وقتذاك ،
ففى إحدى هذه اللوحات القديمة رسم الفنان موضوع موكب
المحمل محاطا بالحرس المصرى المسلح وبعض رجال الدين
وأمر الحج وهو يجتاز صحارى شبه جزيرة العرب فى طريقه

(١) انظر شكل ١٦

إلى مكة . ولقد عنى الفنان بتصوير وجوه الأشخاص بطريقة تبدو قريية من بعض رسومات الشعبية . وتدل طريقة رسم الفنان لدقائق هذا الموضوع على أنه رافق الموكب إلى تلك البلاد التي كان لا يدخلها إلا المسلمون في ذلك الوقت ، مما يرجح كونه مصرياً مسلماً . ومن ملابس الجند يصبح من اليسير أن نكشف تاريخ إنجاز هذه اللوحة ، فالأرجح أنها رسمت قبل ثورة عرابي ، أي ما بين ١٨٧٠ و ١٨٨٠ . وعناية المصور بتفاصيل الوجوه وملابس الأشخاص أكثر من عنايته بالمظاهر الطبيعية والأضواء والظلال التي كان يعنى بها الفنان العربي في تلك الفترة تدل على أنها لفنان شرقي يرجح أن يكون مصرياً ، ويؤيد هذا الاحتمال أن موضوع رسم موكب الحمل وسط جبال مكة كان من الموضوعات الشعبية الشائعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في مصر .

التصوير الحائطي :

أما في مجال التصوير الحائطي فيتضح لنا كما سبق القول أن حكام البلاد اعتمدوا في تزيين قصورهم منذ عهد محمد علي ، على فنانين أجانب كلفوا بالنقش على جدران قصور الحكام

(شكل ١٧)

ورسم حائلي على

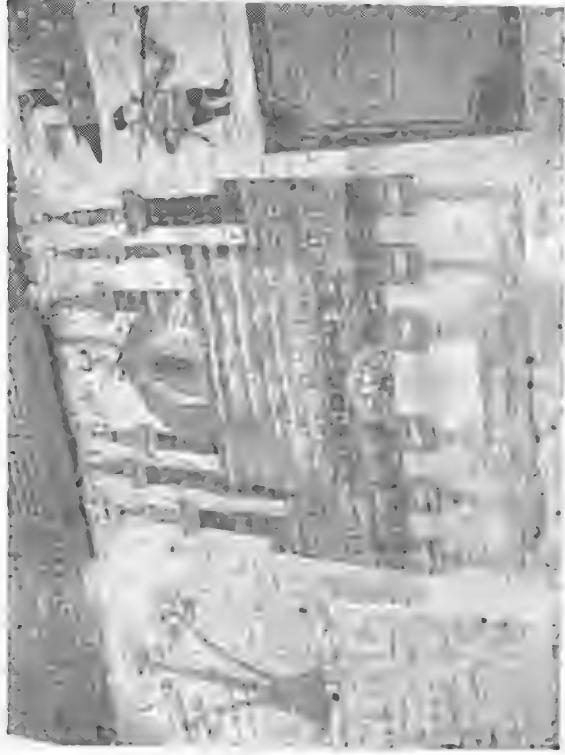
واجهة أحد منازل

تقادة بالوجه القبلي

وهو جزء تفصيلي

يمثل مسجدا صوريا

عليه مناظر للحج



والكبراء ، كقصر الجوهرة ، وقصر المانسترلى ، وقصر سليمان
الفرنساوى الذى كان مقاما على النيل فى مواجهة الطرف الأدنى
للروضة بالقاهرة ، وكانت تحتله مدرسة العقادين حتى بداية
عهد الثورة .

ولعل الاعتماد على طائفة من الأجانب بالصورة التى تقدمت
ساعد على ضمور هذا التقليد العريق فى فنونا الحائطية ، وإحلال
مناظر سخيفة محلها على جدران تلك القصور التى تقدم ذكرها
وغيرها ، مرسومة بأسلوب بعيد عن طابعنا الفنى الأصيل ، فهى
فى جملتها أساليب فنية هزيلة تعتبر دخيلة على بلادنا .

وهكذا لم يبق من تقاليد الرسوم الحائطية التى استمرت
منذ العهود الفرعونية حتى بداية القرن التاسع عشر سوى
الرسوم الحائطية فى الفنون الشعبية التى احتفظت بتقاليدها وأساليبها
وبرغم تدهور وفقدان أساليب التصوير الحائطى الرسمية نجد
فى بعض مؤلفات بداية القرن التاسع عشر تنويعاً بالتصوير
الشعبى ، فذكر المؤلف لين^(١) عن العادات والتقاليد المصرية

Lane .E.W. , An account of the manners (١)
and customs of the modern egyptian (London. Every
mans 1944)

سنة ١٨٣٦ » أن عادة طلاء الجدران الداخلية للمساكن يعض رسوم حائطية تعتبر من العادات المقصورة على فئة معينة من الناس فالرسوم الحائطية لا وجود لها في غالبية بيوت أهل اليسار الذين تتميز بيوتهم بالطابع العربي .

ويرجع هذا المؤلف نزعة تزيين جدران المنازل برسوم حائطية ، إلى انحراف في ذوق بعض الناس مما يجعلهم يستبدلون بالرسوم الحائطية النقوش العربية المجردة وتأتي عادة هذه الرسوم الحائطية في أسلوب بدائي يشبه إلى حد بعيد رسوم الأطفال من حيث سذاجتها وقلة إلمام القائمين عليها بقواعد التصوير . وهي تصور عادة بعض موضوعات محددة ، مثل منظر الكعبة أو قبر الرسول أو بعض الأزهار والزخارف يقوم بتنفيذها جماعة من الفنانين الشعبيين . وربما تعثر على المؤلف في وصفه تلك الرسوم إدراك المراد منها أو تفهم أسلوبها الحقيقي الذي يبدو حسب هذا الوصف متمشيا تماما مع التقاليد نفسها التي سارت عليها الفنون الشعبية منذ زمن طويل ، مع احتفاظها بطابع السذاجة والبساطة وغير ذلك من صفات لا تهدف إلى تصوير ناحية واقعية في الموضوعات الممثلة بقدر الإشارة إليها بقالب يفهم الجميع يسر ، فيرمز إلى الموضوع بأبسط الطرق ،

ثم يصوغه في قالب يقرب من الزخارف المنشورة أو الحليات الهندسية المجردة .

ويدو أن هذا التقليد في التصوير الحائطي كان شائعا عند الطبقة الشعبية منذ زمن طويل ، وهو مقصور في غالبية الأحيان على تصوير مناظر الحج التي لا تخلو من منظر موكب المحمل ورسم للجمل فوقه هودج الكسوة وحوله مجموعة من الجنود المدججين بالسلاح ، ثم صورة الباخرة أو المركب التي تنقل الحجاج إلى الشاطئ الآخر للبحر الأحمر . وكانت تضاف إلى تلك الرسوم الحائطية في كثير من الأحيان مناظر بعض المساجد ، ولكنها كانت ترسم كما لو كانت مسطحات لا عمق فيها^(١) . ولقد ظل هذا التقليد سائدا حتى اليوم في كافة أنحاء الجمهورية ما بين أقاصي الصعيد وشمال الدلتا .

وفي جميع هذه الرسوم المرتبطة بالحج تتفاوت قدرات الفنانين بين جهة وأخرى ولكنها تشترك كلها في طابعها المبسط الذي لا يهدف إلى الإيحاء بعمق ثالث في الرسم ، وتصور المناظر كما لو كانت في فراغ متفاوت الأبعاد والعمق ، قراها مصطفة على هيئة صفوف يعلو بعضها البعض ، ويسودها الطابع الزخرفي

(١) انظر شكل ١٧ .

والهندسى فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى بلاد النوبة التى يهاجر الرجال فيها نحو الشمال للعمل فى المدن الكبيرة رمزية السفينة أو الباخرة الناقلة للحجاج تختلط برمزية الباخرة التى تعيد النوبيين المذكور بعد غيبتهم الطويلة إلى قراهم خلف الشلال ، فتصبح تلك الباخرة موضع تطلع الأهلىن لها ، لما تجلبه لهم من أبناء رجالهم أو النقود والكسوات التى يبعثون لهم بها ، أو كما سبق القول تعيدهم لموطنهم الأسمى .

وإلى جانب موضوعات الحمل والحج تظهر فى الرسوم الحائطية الشعبية بعض موضوعات أخرى مثل البيارق ، وأحيانا ينصرف الفنان إلى تصوير مشاهد من الطبيعة كالأشجار (١) والمنازل ، وأحيانا يصور مشاهد من الحياة العامة فى محيط القرى ، غير أن الملاحظ أن الفنان الشعبى عندما يتحول من تصويره بعض الموضوعات المحددة كرسوم الحمل والمراكب والبيارق وبعض المساجد ، نراه يفقد ميزة فنية وكأن أسلوبه اقترب من تعبيرات ورسوم الأطفال وضعف من حيث جديته وقيمتة الفنية ، هذا وإن كنا نصادف فى بعض القرى رسوما حائطية تصور ألوانا من الفاكهة وتعبيرات عدة أخرى بها

(١) انظر شكل ١٩ .



(شكل ١٨)

جزء تفصيلي من غطاء من النحاس المطروق لا يرقى العرفوس ،
يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر ، وهو يمثل بعض الحيوانات
الحرافية المزخرفة .

(شكل ١٩) واجهة منزل ريفي رسم عليها بعض الحيوانات والأشجار



لمسات توحى بمحذق الفنان وحساسية للألوان وتنسيق الوحدات ،
فإن المشاهد في غالبية تلك الرسوم هو ضرورة انسياق الفنان
الشعبي فيما يشبه التقليد الفني أو الإطار المحدد الذي يفرض عليه
نوعا من الموضوعات وعددا محددا من الوحدات فيتكون
ما يشبه التقليد في طريقة التعبير عن كل منها .

ومن للشاهد التي قد تسترعى نظر الزائر لقرى البر الغربي
بالأقصر تلك القرى المجاورة للآثار الفرعونية ، مثل القرنة
وذراع أبو النجا وقرنة المراعى.. أن مساكن الأهالي بها ذات
طابع خاص ، فالكثير منها عليه رسوم حائطية مرتبطة بموضوعات
الحج أو غيرها من الموضوعات للتفرعة منه ، فيدخل في
تكويناتها أحيانا رسوم لبعض الأشجار مثل النخيل والسنط
والجميز وغيرها وترسم أحيانا على واجهات تلك البيوت أوقعاها
الداخلية أنواع من الطير كالصقر مثلا ، وبعض أنواع من
البهائم والماشية .

وتتضح الصلة بين هذه الرسوم الشعبية المرسومة بأسلوب
ساذج ، وبعض النقوش وللموضوعات المرسومة على جدران
للقابر الفرعونية المجاورة لها ، ولا سيما مقابر الأشراف وأرباب
الحرف والصناعات الذين زينوا جدران مقابرهم بمناظر من

الحياة اليومية دون كلفة ، ويتضح فيها هي الأخرى نفس الطابع
الساذج الذى ينعكس فى التصوير الشعبى اليوم .

وإن كانت الرسوم للعاصرة أكثر فطرة وأقل درجة من
حيث إحكام تصميمها العام — فإن الصلة بينها — على الرغم من
هذا التفاوت — تتجلى للناظر إليها ، فقد قامت فى الجهة نفسها
جملة صناعات ، كصناعة الآنية للرمرية ، أو النحت على الحجر ،
وتقليد الأنماط الفرعونية القديمة فى صناعة التماثيل ، أو فصوص
الحرز الملون على النحو القديم ، أو صناعة الجمارين من الأحجار
الجيرية للصقولة ، فإن هذه الصناعات التى قامت فى الموضع نفسه
الذى ازدهرت فيه تلك الصناعات من قبل ، وكثر إنتاجها لسد
حاجة الأسواق المحلية وقتذاك وإجابة طلب الجمهور للتماثيل
والأحراز للقرونة بالطقوس الدينية أو الجنائزية قد ظلت تلك
الصناعات والحرف جميعها قائمة الى وقتنا الحاضر لتسد حاجة
جمهور السائحين وزوار تلك المناطق الأثرية . كذلك يبدو أن
فن التصوير الحائطى ظل هو الآخر قائما ولاسيما أن الذين
يقومون بتنفيذه اليوم كان بعضهم يشتغل قبل ذلك حارسا من
قبل مصلحة الآثار على المقابر الفرعونية بتلك الناحية .

ويقول أحدهم^(١) — وقد قام برسم عدد كبير من واجهات القرويين بمنطقة القرنة إنه تأثر بتلك الرسوم التي كان يشاهدها فيما مضى ، وطبيعي لن تأتى الأشجار التي يصورها اليوم قرية بتلك التي رآها في اللقابر ، وطبيعي كذلك أن تشبه المساجد التي يرسمها على بيوت الحجاج بعض واجهات المعابد أو للقابر التي كانت تقام على هيئة أهرامات صغيرة مصنوعة من اللبن ، فاستمرار التقليد الفني في هذه الناحية يصرح لنا به العامل النقاش نفسه ، وهو إذ يطور اليوم فنه ، أو يحاول ابتكار تكوينات جديدة أو يستحدث وحدات ، فإن ما يأتى به يخضع غالبا لأسلوب أو تقليد قديم تتفاوت درجة بعده عنه ، ولكنه يظل مرتبطا به . والذي قديموق تطوره واستحدثات فن أكثر عمقا وتقويما هو أن الفنان الشعبي اليوم الذى يعمل بجوار تلك الآثار وهذا التراث الفني الرفيع ، تنقصه الثقافة والوعى الفني الذى يساعده على الارتقاء بفضه فحاسيته تكاد تجمد عند حد مدركاته البسيطة التي تقع في محيطه والتي لا تكاد تتجدد .

ولكن على الرغم من هذا فن التصوير الحائطي يمكن

(١) المعلم يوسف حسن على

أن يقال إنه — مع تصويره في المنطقة المجاورة لآثار الأقصر .
ما زال قائماً ، يثيرنا بطلاقة ، ويمكن أن يتعلم منه الفنان
الحديث الكثير ، من حيث جرأة التعبير ، وطريقة تبسيط
الأشكال وتلخيصها ، فيجب أن لا تحول سذاجة القائمين عليه
أو قلة ثقافتهم ، دون الاستفادة من خبراتهم التي توفيقهم أحيانا
إلى تكوينات فنية تمتاز بالجدة والابتكار .

وكما يثيرنا تقليد التصوير الشعبي في البر الغربي بالأقصر ،
يثيرنا كذلك فن العمارة الشعبية في الجهة نفسها ، فإن أبراج
الحمام في هذه المنطقة تشبه واجهات المعابد الفرعونية ولاسيما
الأنواع المسماة بالباليون ، وكذلك نجد القرويين الذين يصورون
على بيوتهم مناظر الحمل يصنعون حظائر لدواجنهم من الطمي
الممزوج بالطين على هيئة أعمدة فرعونية تشبه حزم البردى .
ومن بين صوامع الغلال التي يصنعها الأهالي أيضاً ما يشبه أشكال
الأهرامات أو التوايت الهرمية الشكل التي كانت تكثر في العصر
الروماني . ولا يكاد من يزور هذه الأماكن الأثرية يمر بيوت
القرويين وحظائرهم وصوامعهم حتى يخيل إليه أن هؤلاء الأهالي
يحرفون الأشكال المعمارية القديمة من أعمدة وبوابات أو كرايش
وموائد قرايين وقواعد تماثيل إلى أشكال شعبية يستخدمونها

في لوازمهم اليومية للدجاج وسكنى الماعز أو خزن الجبوب ،
وكان المثاليات القديمة والعقائد التي ارتبطت بأشكال العمارة
القديمة فحدتها ، صبت في قوالب شعبية بعيدة عن الطقوس
والعبادات ، وفي يسر وبدون كلفة اتخذها الرجل الشعبي لما ربه
الخاصة ، فكيفها بمعيشته وإمكاناته المحدودة .

وهذا التحول من الإطار القدسي الجامد إلى إطار يصبح
في شيوعه في متناول الجميع هو من صفات الفنون الشعبية ،
بما في ذلك التصوير الشعبي الذي نخصه بالكلام في هذا البحث .
ومن المصادقات الغريبة أن بعض النقاشين^(١) في تلك المنطقة
ذهب به الدافع إلى محاكاة التراث الفني القديم المجاور له إلى حد
جعله يتعاون مع أحد البنائين في إقامة وتشكيل تماثيل من الطمي
المزوج بالتبن تمثل بعض الأدميين وأنواعا من الحيوانات بأحجام
قرية من الحجم الطبيعي ، ثم طليت تلك التماثيل بعد جفافها
ونبتت بأعلى أحد المساكن . والغريب أن الفنان الشعبي الذي
شاهد أنويس - وهو ابن آوى - مثلا في كافة مقابر تلك
المنطقة ، صوره بأسلوب ساذج مستحدث على شكل ثعلب

(١) العلم يوسف حسن على

أو كلب لونه أصفر شبيه بالألوان الصفراء التي يكثر استخدامها في المقابر القديمة .

أما أشكال الآدميين والجند الذي شكلوا على هيئة تماثيل فعلى الرغم من زيهم الحديث فإن مظهرهم يكاد يطابق وقفات التماثيل الفرعونية ، بل إن ألوانها وزخارفها تنسبنا الأزياء الحديثة للجند ، وتذكرنا بالتماثيل القديمة وكأنها اتخذت مظهرا مضحكا في تحريف نسبها واختلاطها في وقفاتها .

وهذا مثل آخر يبين لنا كيف يتخذ الفن الفرعوني في مجال النحت مظهراً طريفاً وكان التماثيل أخرجت من المقابر والمعابد الأثرية لتخدم أغراضاً شعبية ، فقدت رهبتها وصرامتها لتصبح أكثر وداعة وإنسانية في مظهرها الأليف الجديد .

وكما استمر تقليد النقش على جدران المنازل الشعبية في الريف ، استمر تقليد تزيين المقابر في عدد كبير من القرى حيث استمر تقليد النقش عليها بوحدات زخرفية مختلفة . ولعل التقليد في النقش على المقابر يمكن إرجاعه إلى العصور الفرعونية أو ما قبلها ، ولقد بلغ هذا النوع من التصوير في بعض البلدان والقرى بأشكاله الجمهورية اليوم مبلغاً يعتبر من أقيم وأرفع المستويات الفنية التي أدركها التصوير الشعبي ، كالتصوير المرسوم

على بعض مقابر نجع حمادى التى لفتت نظر بعض النقاد الأجانب .
 فقد نشرت إحدى المجلات الفنية^(١) بأروبا سنة ١٩٥٧
 مقالا قدمت به كتابا صدر فى ذلك الوقت عن عجائب العالم الحديثة
 قالت فيه : إن عجائب العالم التى اشتهرت فى العصور التاريخية الماضية
 كانت سبعة ، أما فى عصرنا الحالى ، عصر التطلع والكشف
 فقد جاوزت الخمسة . . . ومن بين عجائب الدنيا الخمسة
 الجديدة يعرض الكاتب صورة لمقابر البدو بنجع حمادى بالوجه
 القبلى ، تلك المقابر التى اتخذت فى أشكالها مظهر الجمال^(٢) ،
 وحليت بنقوش وزخارف رسمت على جدرانها كأنها أنواع
 من السروج التى توضع على ظهور الجمال . ويقول المؤلف إن
 تلك الزخارف الهندسية المجردة التى تتكرر بصورة منتظمة
 فى صفوف المقابر المتتالية^(٣) ، إنما لتكشف فيها بعض الفروق

(١) Arts Lettres. Spectacles. N 647. 1957 (Paris.)

(٢) انظر شكل ٢٠ .

(٣) ونضيف إلى ما ورد بهذا المقال أن المقابر بهذه الجهة يقسمها
 الأهالى إلى ثلاثة أقسام هى : البحرى (شكل ٢٧) وأبو رقية
 (شكل ٢٠) (الذى نوهت عنه المقالة) وأخيرا النوعسمى التابون
 (شكل ٢٨) . أما البناء الذى يقيمها فيدعى بالغفار ، وتسمى =

في نوع الزخارف وأشكالها ، وتأتى تلك الفوارق لتمييزن الميت أو كونه ذكراً أو أنثى ، أو مكاته الاجتماعية ، وهكذا ..
ويضيف المؤلف أن البدوى يميز نفسه « بنقشه » هذا عن فنون

= الزخارف المنقوشة على المقابر بالدقوقة ، ويراعى فيها دائماً رسم ما يسمى بالمزده وهي التعبيات التي تقام عليها الزخارف .

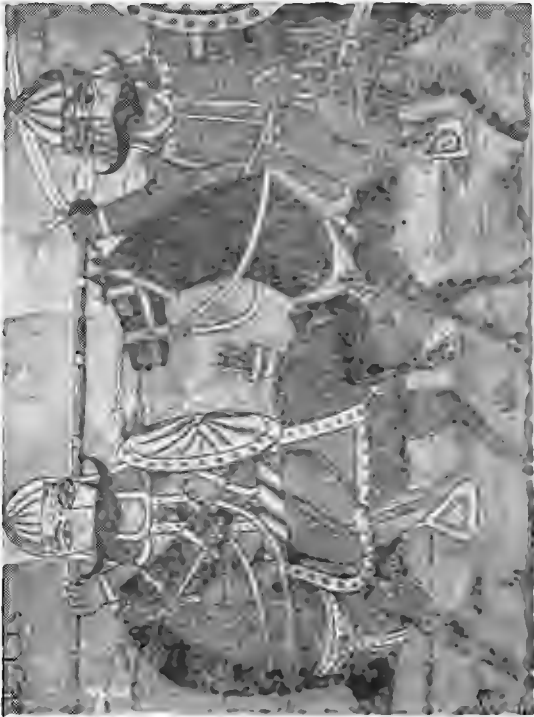
ويرسم عادة على مقابر الرجال شكل الإبريق وأحد الأسلحة مثل الخنجر أو السدس أو البندقية ، على حين تميز زخارف المرأة بكونها تمثل في الشال الفلاحي الملون والمكحلة والمشط والمرآة وأخيراً القص ، ويراعى في الزخارف أنها تتحدد عادة بثلاثة ألوان هي الأحمر والأزرق والأصفر يمزجها الرسام بالبيض لتثيتها على الجدران ونراه يتخذ من سيقان الجريد الخضراء بدلاً للفرشاة في رسمه ونقشه هذا ، ومما يثير الفنان الحديث في هذا النوع من الفنون الشعبية جرأة الزخارف فيها وأشكالها المجردة المختلفة التي تنسجم تماماً وشكل المقابر التي تشبه قطعاً من النحت قد تذكرنا بقافلة الجمال أو كأنها تماثيل أشخاص واقفة فهي إذ تذكرنا بأبى الهول وتمثالى ممنون وتذكرنا في الوقت نفسه بالحزف الاسلامى وزخارفه المجردة والفنان الشعبي كالفنان العربى القديم ينوه في أشكاله المجردة أشكال الإنسان أو الحيوان في إطارها الهندسى دون أن يتقنها بتفاصيل تقلل من إبهامها وعموضها .

ويجب ألا تعجب لتفوق هذه الفنون الشعبية لأنها تستند في نصيبها ونكويتها إلى مقومات الفنون العالمية .



(شكل ٢٠)

بعض المقابر الشعبية بجهة نيج حادى



لوحة مدونة مطبوعة يرجع تاريخها الى سنة ١٩١٧ ، نقش الزناني خليفة ودياب بن عاتم
(شكل ٩١)



(شكل ٢٢) لوحة ملونة مطبوعة يرجع تاريخها الى سنة ١٩١٧ تقريباً ، وهي تمثل المسيح
يصارع طورماً أو ملكة من ملوك الجان

القرويين بأخذهم من الجمال شعاراً له ، وهو شعار الرجل المتقل
الحر غير المرتبط بأرضه وموطنه .

ويمكن أن نضيف إلى هذا التعليق أن الجمل ظل فترة
طويلة عند عرب الجاهلية معبوداً تعبده بعض القبائل . وقد نجد
بقايا لهذا التقليد في قصصنا الشعبي الذي يرمز بالجمل إلى أحد
ملوك الجان .

أما عن شكل الجمل في فنوتنا الشعبية . ولا سيما ما ينتج فيها
في الوجه القبلي فإننا نصادف في لعب الأطفال التي تنتج بالأقصر
وغيرها من بلدان الصعيد شكل الجمل بسنامه ، ويطلق عليه اسم
الحصان . وتشبه تلك اللعب الشعبية شكل أضرحة ومقابر نجع
حمادى التي نشرت في كتاب عجائب العالم الحديثة .

وربما كان إدخال أشكال الجمال في تصميم قبور البدو يحمل
بقايا تقليد يهدف إلى التبرك بوضع أشكال الآلهة القديمة فوق
القبور أو جعلها بمثابة شواهد تحرس الموتى .

الرسوم الحائطية في المقاهى الشعبية :

أما التصوير بداخل القصور الذى شاع في القرن الماضى ،
والذى تولاه طائفة من الأجانب ، فكان له أثر في طائفة من

الفنون الشعبية ، ولا سيما التصوير الشعبي الذى شاع فى بعض المقاهى الشعبية فى القاهرة والأسكندرية وغيرها من العواصم الكبيرة ، لا سيما فى الربع الأول من القرن الحالى ، حيث كانت تصور على جدران تلك المقاهى مناظر من الريف تعتمد الفنانون فيها محاكاة الأسلوب الغربى من حيث تدريج الألوان والإيحاء بعمق المنظر وبعد الأشكال فيه ، كأنه نافذة تطل على الحقول ، أو مناظر السواحل بما فيها من مراكب وصخور . ولعل هذه النزعة انتقلت إلى المقاهى الشعبية بعد أن سادت فى المدن الساحلية فى المطاعم والمقاهى التى كان يديرها الأجانب ، ولا سيما اليونان والطلليان الذين صوروا على جدران تلك المحال مناظر لمواطنهم الأساسية كشواطئ اليونان وإيطاليا والتلال تحف بها ، إلا أن هذا الأسلوب الشعبي الذى سائر تلك الفنون الأوربية لم يجد له دعامة ولم يستند إلى تقليد قويم ، فاخفى بعد حين عندما اختفت تقاليد الرسم على جدران المطاعم الأجنبية لمدن الساحل أو العواصم ، وهذه المناظر فى مجموعها — وإن تميزت ببعض الصفات الفنية تقل من حيث جدتها وأصالة أسلوبها عن رسوم المحمل مهما بلغت هذه من سذاجة ، وذلك لارتباط هذه الأخيرة بتقاليد متصلة بترائى الفنى الصميم .

الرسوم على الصناديق الشعبية وعربات النقل :

أما النقش والتصوير الذى بدأ فى عهد المماليك يزين بعض الحزائن والأغلفة الخشبية لجدران حجرات القصور ، بما فيها من دواليب وأرفف ، قراء ينتقل إلى الفنون الشعبية ، حيث نراه ممثلاً فى الرسوم على الصناديق التى تباع للعرس وتصور عليها أشكال بعض النباتات وأحياناً أشكال الأممك ، وذلك لما يحمله رمز السمكة من معان مرتبطة بالإكثار . والنباتات التى تصور بأسلوب زخرفى على تلك الصناديق الشعبية إنما ترمز إلى النضارة وتجديد الحيوية ووفرة المحاصيل الزراعية ، كالنباتات التى كانت ترمز لها على الآنية الفخارية فى عصور ما قبل الأسرات الفرعونية ، وهى تدل على نبات يجدد الحياة .

وتقليد النقش على الأثاث كما كان شائعاً فى العهد المملوكى نجد له أيضاً صدى فى الرسوم التى ينقشها الباعة الجائلون ، ولا سيما باعة الأغذية على عرباتهم ، إذ ينقشون عليها موضوعات تجمع بين الزخارف والجماليات التى بداخلها وحدات من الطير أو الحيوانات وبين رسم الأشخاص بأسلوب خيالى ،

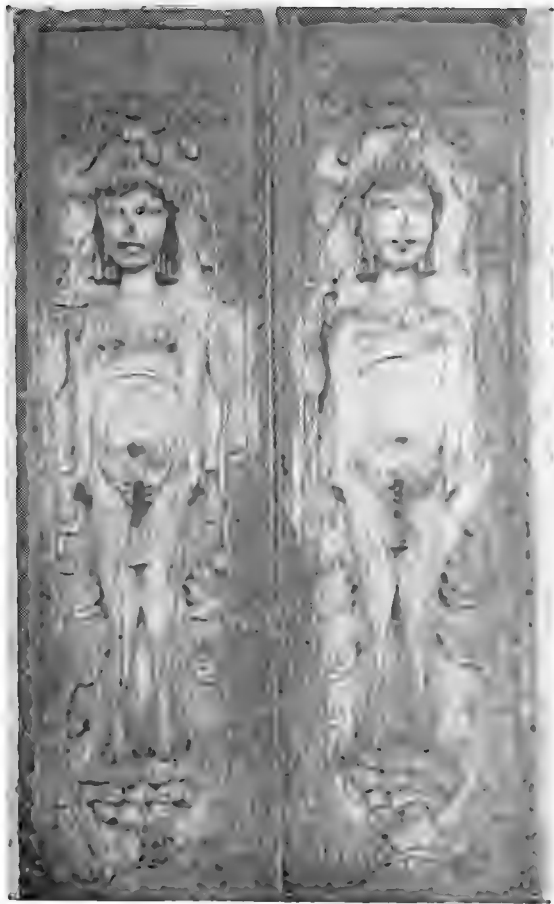
وعلى الأخص المرائس أو الجوارى أو الحوريات^(١) التى تزين
فى غالبية الأسر زوايا أو أركان المراتب .

التصوير الشعبي فى الوشم :

من بين النواحي التى اتجه إليها التصوير الشعبي منذ زمن
طويل : الوشم الذى كان منتشرا منذ عهد الفراعنة ، إذ كانت
الراقصات والكاهنات بالمعابد الفرعونية تدق على أجزاء من
أجسادهن أو أطرافهن الوشم^(٢) ، وكان يقوم على تمثيل الإله
بس وهو شخص قصير القامة له رأس كبيرة يرمز إلى الرقص
والمرح . وكانت أساليب النقش تلخص شكل هذا الإله فى خطوط
مبسطة قليلا ربما ذكرتنا بالرسوم الشعبية التى سبق الكلام عنها
فى الباب الأول ، عن الأستراكا . وفى أحيان أخرى كان الوشم
يقوم على أساس قطع سمراء أو شرط متعددة الاتجاهات .
والنقش أو الوشم استمر بعد ذلك طوال العهود المختلفة ما بين
العصور اليونانية ، والرومانية ، والإسلامية ، على الرغم من
كراهيته حسب قول بعض الفقهاء ، فقد استمر شائما ، ولا سيما

(١) انظر شكل ٢٢

Keimer. L., Remarques Sur le tatouage (٢)
dans l Egypte ancienne (Le Caire. I.F.A.O. 1948)



(شكل ٢٣) لوحة من الخضر الملون على الخشب ، من بداية القرن الحادي ،
كانت نزين ولحية على حلاق بالخلمية الجديدة بالقاهرة ، وقد صور عليها شكل حوريتين

ما اتخذ منه كوسيلة علاجية في بعض الأمراض ، ولقد استمر الوشم في مصر طوال العهود المملوكية ، فوجد في أوائل القرن التاسع عشر أمثلة لهذا الفن تقوم على أشكال قديمة من الخطوط والدوائر . وقد استمر هذا التقليد حتى بداية القرن الحالى ، حيث ظهرت طائفة أخرى من أشكال الوشم تصور بعض الأدميين وأشكال الطير والحيوان والنبات ، هذا مع استمرار الأشكال الهندسية القديمة قائمة .

وقبل أن نتناول الحديث فسنعرض تلك الأشكال الدائرية أو الخطوط الرأسية أو الأفقية المتساوية فى الطول والمتوازية فى الاتجاه التى انتشرت فى القرون الماضية ، فهذا النوع من النقش أو الزخارف ، إذا أمكن أن نطلق عليه هذا الاسم ، يكاد يطابق نوعا آخر من الفنون ذات الطابع السحرى ، وهو علم الرمل والأشكال التى ترسم فيه ودلالة كل نوع منها .

وفى مخطوطات علم الرمل التى نسخت فى القرنين الماضيين أشكال آدمية مرسومة ، وعلى كل جزء من أجسام تلك الأشكال أنواع من الخطوط والنقط السوداء التى تتفاوت من حيث العدد والترتيب^(١) ، وهى تكاد تطابق تماما أنواع الرسوم التى نراها

.. (١) انظر شكل ١٢ .

في الأبحاث التي كتبت عن الوشم والمواضع التي يدق فيها .
 وهذه الرسوم التي نراها في كتب الوشم تشبه بدورها بعض
 النقوش الشعبية التي تنفذ كحليّات على بعض أنواع من الفخار
 الشعبي تنقش على سطحه أشكال تلك الخطوط المتوازية ولا سيما
 الأنواع التي تصنع في أقاصي الصعيد وبعض جهات من السودان .
 ولعل الصلة بين الوشم والحليّات التي تنقش على الخزف ليست
 مجرد مصادفة ، ففي عصور ما قبل الأسرات الفرعونية كانت
 رسوم الوشم التي كانت تدق على التماثمتتفق تماما مع بعض النقوش
 التي كانت تزين الآنية الخزفية ، ويبدو من الترتيبات التي تكشفها
 لنا كتب علم الرمل أن لكل مجموعة من الأشكال أو التكوينات
 دلالة ومعنى خاصا ، كذلك يرجح أن يكون لتلك الأشكال
 المجردة التي تدق في الوشم دلالة أخرى خفية قلما تكشفنا
 معانيها الحقيقية . ومن المصادفات العجيبة أن بعض نقوش الوشم
 وأشكال الرمل تتفق مع بعض النقشات التي تأتي في الحصر
 الشعبي ، فتتخذ أشكال الحليّات والزخارف ، وهذا في مجموعه
 يؤكد قيام بعض الأشكال الهندسية التي تظهر في شتى فنوننا
 الشعبية على أساس رمزي له دلالة ، وأن الأشكال المجردة التي
 تظهر في الوشم تارة وفي الحصر أخرى وفي الطوائف الشعبية

مرة ثالثة ، ثم تتكشفها في أشكال علم الرمل ، إنما تدل —
برغم تعدد مظاهرها والأغراض التي تنفذ من أجلها والحامات
التي ترسم عليها — على صلة وثيقة بعضها ببعض ويرجح أن
يربطها إطار فكري واحد .

أما أنواع الوحدات من الوشم المصور الذي تظهر فيه أشكال
الآدميين وأشكال الطير والحيوان فهذه الطائفة المستحدثة من
الرموز الشعبية يتعذر تعيين مصادرها على وجه التحديد ، وإنما
يمكن أن تربط بين بعض الوحدات فيها ووحدات كانت منتشرة في
مائة العام الماضية ، أو ما يزيد عن ذلك بقليل ، فمثلا من الأشكال
الشائعة ، في الوشم منظر فتاة ممسكة في يديها بسيفين ، وأخرى
تحمل جرة على رأسها وفي يدها الأخرى باقة ورد . وإن تعذر
إيجاد قرائن لمثل هذه الأشكال في التصوير الشعبي في تلك
الفترة فقد نجد لها قرائن في الرقص الشعبي الذي كان منتشرا
وقت ذاك ، فكانت هناك رقصة السيفين التي مثلها بعض الرحالة
الأجانب في كتبهم عن الحياة الشعبية المصرية في منتصف القرن
التاسع عشر تحاكي تماما الصور الممثلة على تخت الوشم ، وهو
مجموعة لوحات زجاجية مصورة في شكل إطارات متلاصقة
يجمعها إطار خارجي كبير ، وهي منتشرة حتى اليوم في بعض

الأسواق الشعبية كسوق إمبابة . وهناك أمثلة منها بالمتحف الشعبي
التابع للجمعية الجغرافية .

وفي بعض الكتب الأجنبية القديمة أيضا مناظر لرقصات
شعبية كانت منتشرة عند البدو في مصر ، وهي خلاف رقصة
السيوف التي كانت ترقص في قصور المماليك حتى بداية القرن
التاسع عشر . أما رقصة البدو ففيها تمسك الراقصة بمخجرجين
وتؤدي حرركاتها وهي مرتدية خمارها وحافية القدمين ، ويحيط
بها البدو وهم يصفقون ، كما سجل بعض الكتاب الأجانب رقصة
شعبية كانت منتشرة في سنة ١٨٣٠ وهي رقصة تدعى رقصة القلة ،
حيث تضع الراقصة القلة على رأسها وتؤدي حرركاتها المختلفة .

وقد تكون هناك صلة بين الرقص الشعبي والوشم الشعبي
ورموزه ، إذ أن للوشم — كما سبق القول — صلة منذ القدم
بالراقصات على النحو الذي كان شائعا في عهد الفراعنة ولا يبعد
أن تكون بعض الأمثلة المصورة للوشم ذات ارتباط بالرقص ،
ولا سيما أنها تصور من بين عناصرها راقص النقرزان والبهلوان
ورجلا ممسكا بمخجرج أو سكين ويده مقعد ، وهذا المشهد
أيضا من الرقصات الشعبية التي مازالت منتشرة بالإسكندرية ،
حيث يقوم الراقص بحركات بهلوانية على نغمات الطبل والمزمار ،

وفى يده سكاكين ، وكانه فى حركاته يحاول أن يقطع بها جسده .
أما عن أشكال الجمال التى يعلوها الهودج فقد كانت منتشرة
هى الأخرى طوال تلك الفترة حتى بداية القرن الحالى ، وقد
أدخلت صورها فى الرسوم الشعبية المطبوعة التى سيأتى الحديث
عنها فيما بعد . وكذلك أدخل رسمها فى طرح النل التى كانت
وما زالت تصنع بأسىوط ، وفيها يتخذ الجمال والهودج مظهر
الحلية الزخرفية ذات الشكل الهندسى . وعلى كل فتصوير
الهودج الذى يعتبر شعارا للأفراح قد يكون مناسبة لمجال
الرقص الذى تشترك فيه الراقصات والراقصون . ومن القرائن
العجيبة أن الذين كانوا يتولون دق الوشم وضرب الودع فى
تلك الفترة كانوا من الفجر . وهكذا تتضح صلة الوشم بضرب
الرمل وبحمية الراقصات والفجر من القرادة والحواة والبهلوانات
الذين ظلوا يكونون فئة قائمة بذاتها لها طقوسها وعاداتها وكانت
تقيم عند حدود القاهرة حتى بداية القرن الحالى .

الرسوم الشعبية المطبوعة :

لقد ظهرت طائفة من الرسوم الشعبية المطبوعة التى استبدلت
بعض الرسوم التى كانت تصور باليد على المخطوطات وغيرها ،

وهذه الطاقة من الرسوم تركزت في تصوير الأساطير الشعبية مثل قصص « عنترة » وسيف بن ذي يزن وسيرة الظاهر بيبرس، تلك القصص والنوادر التي كان يرددها الرواة في المقاهي الشعبية، وتحوم حولها مناقشات حادة بين مناصري كل بطل من أبطال القصة الشعبية، فمن بين النماذج القديمة التي صورت تطاحن فرسان العرب في منازعاتهم القديمة مجموعة من الصور المطبوعة كانت ضمن شريط قديم للعبة صندوق الدنيا،^(١) يرجع تاريخها إلى حوالي سنة ١٩١٧ أو سنة ١٩١٩ أو لعلها أقدم من ذلك، ولعل هذه الصناعة قد نشأت عند بداية دخول فنون الطباعة في مصر، ولا سيما طبع الصور الملونة على الحجر، ومن المرجح أن يكون جماعة من الصناع الأجانب كالأرمن مثلاً قد قاموا بطبع تلك الصور القديمة إذ تتضح بين الموضوعات التي رسموها موضوعات مثل ماري جرجس وغيرها من قصص الإنجيل والتوراة، كشهد آدم وحواء وسليمان الحكيم وسفينة نوح. ويمكن أن نستشف من تلك الرسوم جملة أساليب يرجع بعضها إلى رسوم الأيقونات الدينية ونستشف من بعضها الآخر طابعاً أكثر شعبية ربما ارتبط ببعض أساليب التصوير الإسلامي في

(١) انظر شكلي : ٢١، ٢٢



(شكل ٢١) لوحة شعبية مطبوعة و كتبت الصراع بين عبادة و صيد زيجيد و يمكن أن تلمس فيها
 جوانب التقاليد التي رسم الشعبي الذي كان شاعرا طوال العصر الملكي

(شكل ٢٥) لوحة زيتية من عمل الفنانة فتحية زهبي أكرت سنة ١٩٣٩ - ويمكن أن تفسر فيها
 الأسلوب الشعبي في التصوير إلى جانب الموضوع الشعبي الذي تمثله ، وهو الزار السوداني



المخطوطات العربية التي نسخت وصورت بمصر . ويبدو أن
الصناع الأجانب لجأوا في أول الأمر إلى أصول كانت قائمة حتى
بداية القرن الحالى وقد تكون فقدت الآن ، فهناك احتمال بأن
الرسوم الشعبية التي صورت عنقرة وسيف بن ذى يزن والظاهر
يبرس قد استمدت أو استلهمت وحيا أو بالأحرى نقلت عن
أسلوب عربى كان سائدا في البلاد .

وهناك أسلوب نراه في تلك الصور الشعبية لا يمت بأى صلة
لتقاليدنا العربية القديمة ولا للطرز البيزنطية والمسيحية ، وإنما
نراه يشبه بعض الرسوم الإيضاحية التي ترد في الصحف لتوضح
بعض موضوعات وأحداث تاريخية معينة ، فكانت تلك الصور
الشعبية التي تميزت بهذا الطابع الأخير تصور بعض أحداث ثورة
سنة ١٩١٩ ، ومناظر أخرى من الحرب العالمية الأولى ، والدور
الذى قامت به بعض الشعوب الشرقية في سبيل تحررها .

وبالمتحف الشعبي أيضا لوحة طبع حجرية صور عليها منظر
الإمام على وهو جالس على ما يشبه السجادة وقد أحيط بإطار
زخرفى محلى بجمامات فيها بعض الكتابات ، وكانت هذه اللوحة
الحجرية تستخدم في الطبع على الورق على النحو الذى نراه
في الصور الشعبية الملونة وتنتشر في الأسواق الشعبية اليوم . أما

هذه اللوحة المصورة للإمام على فهي تشبة في طابعها بعض الرسوم التركية أو الفارسية التي أنجزت ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ومنها بعض مخطوطات مصورة بدار الكتب بالقاهرة وهي تمثل شخصيات وحكاما بلباسهم الرسمية وهم جالسون على سجادة أو نحو ذلك .

ويدو من تلك الاتجاه الأربعة أن الفن الشعبي في مجال الطباعة كان موقوفا على جماعة من الأجانب لهم بعض الدراية بأصول الرسم والحدق في تصوير بعض الأديين والمناظر الطبيعية فكانوا يتجهون في إنتاجه هذا إلى نزعة فنية تناسب موضوعاتهم . إما عن طريق المخطوطات المحلية ، وإما نقلا عن بعض المراجع التركية أو الفارسية .

ويدو أن أميز تلك الأساليب المنقولة ما كان قد اقتبس من مراجع شعبية حقيقة ولا يبعد أن تكون بعض المخطوطات القديمة الخاصة بقصص فرسان العرب مصورة فنلمس في النماذج المنقولة عنها ملامح من ذلك الطابع الشعبي الذي كان قائما .

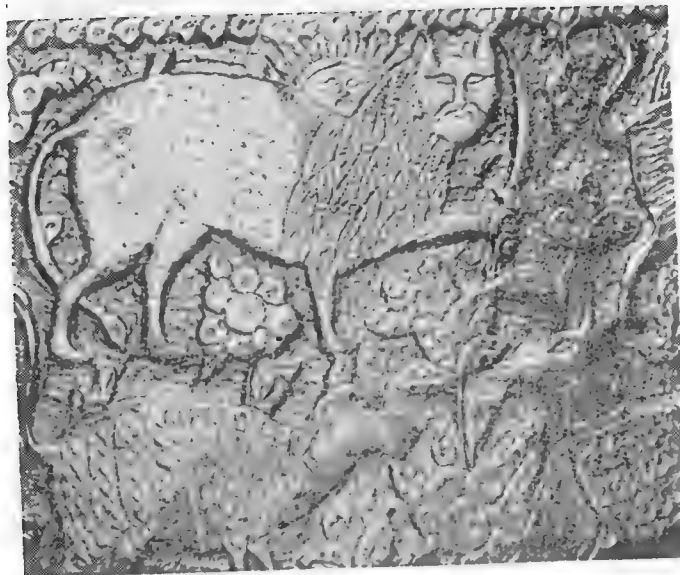
ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى اليوم والرسوم الشعبية ، تهج في أساليبها على النهج الشعبي القديم ، ولكن مع

فقدانها بعض النواحي من أصلها^(١) . فالمناذج التي تباع الآن في الأحياء الشعبية تنقسم إلى قسمين : قسم تظهر في أسلوبه الفطرة ، فيصور معارك الفرسان في شيء من السذاجة المعزوجة بشيء من الطرافة ، وعلى الرغم من التناضح الشديد الذي توضحه فهي لا تلبث أن تثير في الناظر الضحك كأنها تمس في تعبيراتها الجانب الهزلي برغم جدية الموضوعات التي تعبر عنها .

أما الجزء الثاني من الرسوم الشعبية الملونة فهو أحدث من تلك الرسوم التي تحدثت عنها الآن ، ويبدو أن الذين قاموا برسمها هم جماعة ممن درسوا الفنون وفقا للمدارس الأوروبية ، فنجد فيها محاولات للإيحاء بتجسيم الأشكال ، وتأكيدها مظهرها الطبيعي ، والعناية بالأضواء والظلال مما يجعل تلك الرسوم أو المطبوعات مفتقرة إلى الطابع الشعبي فهي أقرب إلى الرسوم الإيضاحية التي تنتشر في بعض المجلات ، والتي لولا شعبية موضوعاتها لما تبقى من طابعها الفني ما يذكر من حيث الإصالة والجدة .

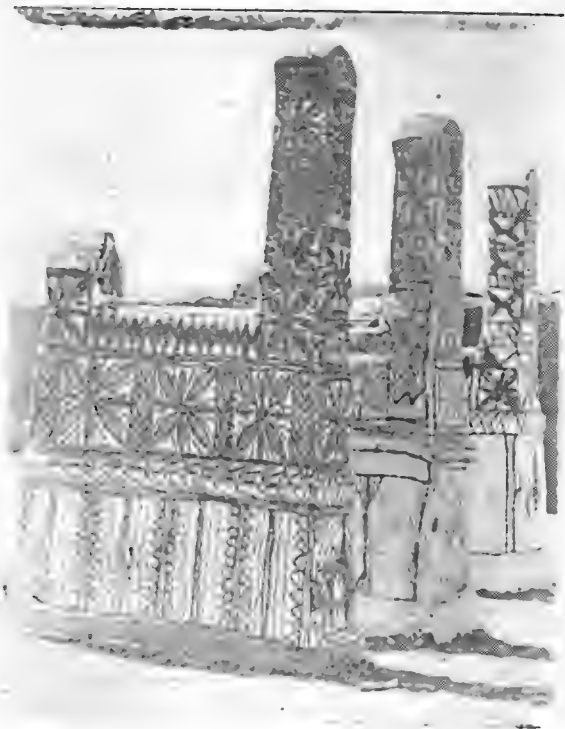
وفي غير مجال الصور الشعبية الملونة تصادف طائفة من الرسوم المطبوعة في بعض كتب شعبية مثل الطبعة الشعبية لكتاب

(١) انظر شكل ٢٤ .



(شكل ٢٦)

لوحة من النحاس المطروق تزين حمل الحلاق وهي تمثل بعض الحيوانات
الحرافية صناعة القرن التاسع عشر .



(شكل ٢٧)

بعض المقابر الشعبية بجهة نجع حادى من النوع المسمى (بحبرى)

ألف ليلة وليلة الذى صورت فيه مجموعة رسوم تعبر عن غرائب مخلوقات تلك القصص والنواحي التى تتميز فيها بسعة الخيال والحرافة . وهذه الرسوم التى مازالت تطبع حتى الآن فى قصص ألف ليلة وليلة وغيرها إنما تقرب إلى أذهانتنا ذلك الطابع الشعبي الذى انتشر بمصر ما بين القرن السادس عشر والتاسع عشر والذى نرى منه بعض النماذج المصورة فى مخطوط بمتحف الفن الإسلامى سبقت الإشارة إليه ، وبجمل هذا العرض للتصوير الشعبي فى اللوحات المطبوعة هو أن أكثر الرسوم التى تتضح فيها أى قيمة فنية إنما ترجع فى غالبية الأمر إلى طراز شعبي كان سائدا فيما مضى فى البلاد ، واقتبست عنه تلك المذاهب فى الرسم والتصوير ، أما فيما عدا هذا فن النادر أن ترتقى الرسوم التى حاول فيها الرسامون الأفراد بطابعهم الخاص ، لأن درايتهم بأصول الفن ومذاهبه تجعلهم ليسوا على قدر من التحكم للإتيان بطابع مميز جديد .

وقبل أن نختم الحديث عن الرسوم الشعبية المطبوعة ينحتم علينا التتويه بناحية أخرى أو بلون آخر منها ، وهو الكتابات المزخرفة التى فيها بعض آيات قرآنية أو بعض أحاديث أو أمثال شائعة تطبع بألوان مختلفة وتحاط بما يشبه الإطار الزخرفى ذا

الأشكال الهندسية المتداخلة ، وهذا التقليد في تزيين الأماكن الشعبية بتلك الكتابات التي كتبت بخط جميل سواء كان نلنا أو نسخا أو غيره إنما هو تقليد قديم كان منتشرا طوال العهد المملوكى حتى أوائل القرن التاسع عشر ، حيث كانت كافة البيوت العربية تزين جدران قاعاتها بتلك اللوحات المنسوخة والأصيلة التي برع فيها الخطاطون في العصر التركي ، فاتخذوا من أشكال الخط وحدات زخرفية يبدو بعضها متقابلا والبعض الآخر متدبرا وفيه عكس الحروف وتماثلها حتى بدت بعض اللوحات كأنها تصور وجوها إنسانية أو حيوانية إذ يتضح من تشابك أحرفها منظر أعين وأنوف وآذان ، وكأنها وجوه تطل من خلف تلك الحروف .

وهذا الطابع الزخرفى فى الكتابة نشاهد أيضا فى مجموعة من عقود الملكية القديمة وعقود الزواج التى كان يعلوها كتابات تفيض بالناحية الزخرفية فى طريقة تذهيبها وتلوين أجزائها وإحاطتها بوحدات مستمدة من زخارف النبات أو غيرها ، إلا أن هذا الشغف بالخط العربى أخذ يتضاءل فقل عشاقه ، وقل تبعا لذلك الفنانون الذين كانوا يدعون فيه ، فبينما نراه يحتفى تدريجيا من المنازل والقصور نراه ينتقل إلى الشعبيين

الذين بدأوا يطلبون نماذج من الخط العربي لتزيين مقاهيهم أو محالهم التجارية أو ديارهم . ولمواجهة هذا الطلب والرغبة في تيسير نوع من الإنتاج الفني ، حتى يصبح في ميسور الشعبيين أعدت بعض لوحات الخط للطباعة وزخرفت على نحو يشبه طرز الخط والزخارف التي كانت شائعة فيما مضى ، فاستعان أرباب مهنة الطباعة من الأجانب في بداية القرن الحالى بمخطاطين عرب تولوا الكتابات المختلفة — ثم تولى الطباعون زخرفتها وفقاً لإمكانيات آلات الطباعة التي في حوزتهم ، فظهرت نماذج كثيرة في هذا المجال إن افنقر بعضها إلى سلامة الذوق وإحكام نسب الحروف فإن بعضها الآخر قد تمشى مع تقاليد الخط القديمة فانعكست فيها أدلة جمالية واضحة .

الفنونه الشعبية وأثرها في مركتنا الفنية الحديثة :

من المشاهد في فترات الانتقال بين العصور التاريخية أن الفنون ذات الصبغة الرسمية التي تخضع لتقويم ونظام ثابت يتحكم في تشكيلها ، تتحول تدريجياً إلى ما يشبه الطابع الشعبي ، ففي الدولة الفرعونية الوسطى مثلاً — خلال فترات الاضطراب الاقتصادي والمجاعات — تقل سطوة التقاليد الفنية القياسية

وتزداد طلاقة الرسوم والتماثيل كأنها تقترب من الفنون الشعبية ، كذلك الحال في أواخر الدولة الفرعونية الحديثة في فترة الانتقال إلى فنون البطالسة ، ثم في فترة تحول فنون البطالسة هذه إلى فنون رومانية ، وما بين الرومانية والبيزنطية تتضح ألوان من الفنون تقرب في صراحتها وفطرتها من الطابع الشعبي أيضاً وهكذا الأمر في غالبية عصور الانتقال ، حيث تقل القيود على الفنان ، فلا يعنى بالمهارات بقدر عنايته بجدة تعبيره . وقد لا ندهش لاتفاق الفترة التي نقش فيها حجر رشيد وكتبت عليه عبارة بالخط الميروغليفي تحته ترجمة بالخط الديموطيقي واليوناني — لا ندهش أن تتفق هذه الفترة مع فترة أصبح الفن فيها يقوم بدور المترجم للفنون التي سبقته ، وأصبح هو أيضاً يصاغ في قالب حديث يشبه الفنون الشعبية أو يكاد يطابقها .

والظاهرة نفسها تظهر في الفنون الإسلامية التي نراها تسكامل تارة فتبهرنا دقتها وحبكة تكوينها بدرجة تشعرونا أنها منقلبة أو صعبة في استخلاص أصولها والإفادة منها في الفنون الحديثة ، ونراها تارة أخرى قد أصبحت سلسلة كالفنون الشعبية ، وكأن الفنان فيها بدأ يترزع إلى الطلاقة في التعبير ، وهو في هذه الحالة لا يكثر للكشف عن طريقته في الرسم ،

او التعبير الفنى بوجه عام . وهى سر الصناعة أو سر المهنة
التي نراها تختفى فى عصور الازدهار وتظهر فى أغلب الأحيان
فى عصور الاضمحلال حتى تفضح أسرارها كافة كما تفعل
الفنون الشعبية .

من هنا تبين أن الفنون الشعبية حديثة كانت أم قديمة قد
تكشف لنا فى أحيان كثيرة ما تخفيه الفنون والطرز الرسمية
ذات الطابع التقليدى الثابت ، وربما اتضحت لنا أهمية فنوتنا
الشعبية فى مجالات التصوير والنحت ، ولا سيما بالنسبة إلى الفنان
الحديث الذى انقطعت صلته بالطرز الفنية التى كانت قائمة فى البلاد
منذ قرون ، فهو إذا أراد أن يرجع إلى الماضى الفنى ، سواء
فى التصوير أو النحت ، لا يجد أمامه سوى ماض فنى قريب
ينتهى عند بداية ظهور حركتنا الفنية الحديثة على يد مختار
وناجى ومحمود سعيد ، وهو إذا أراد الرجوع إلى أبعد من
هذا ، أو وصل فنه بأساليب فنية أقدم من بداية القرن الحالى ،
يضطر إلى التقهقر قرونا كثيرة تفصله عنها فجوة تاريخية
فسيحة ، فأين يجد أنماط النحت والتصوير الإسلامى والتماثيل
التي كانت تزين قصور وبساتين المالك والحلفاء والدمى المنحركة
أو النابتة التى طالما قرأ عنها فى المراجع العربية القديمة ولا يجد

لها اليوم أثراً ، كذلك الصور المنقوشة على جدران قصور هؤلاء
الممالك ، والرسوم المنقوشة على جدران الحمامات العامة
التي اندثرت معالمها ، ويحتاج التققيب عنها في الوقت الحاضر
إلى الجهد الشاق لإظهار تفاصيل متبقية منها . كذلك تفصل هوة
عظيمة بين الفنان الحديث والفنون المصرية القديمة التي تبدو
غريبة عنه على الرغم من قيام آثارها في النحت والتصوير
على صورتها الطبيعية في عدد كبير من الأماكن الأثرية .

يتسنى لنا بعد هذا أن نقف على أهمية تلك الفنون التي تقوم
مقام الوساطة بين الحديث والقديم من الطرز والمذاهب كالفنون
الشعبية التي نراها تتابع جميع العصور التي اجتازها تراثا الفنى ،
ففي الأزمنة الفرعونية تصادف إلى جانب الإنتاج الفنى ذى الصبغة
الرسمية الذى تتمثل فيه الجودة والإتقان — تصادف إنتاجاً آخر
أكثر فطرة ، وكأن الأيدي التي صنعتها كانت في حاجة إلى مزيد
من الحذق .

وهذه الفنون التي اعتبرت ذات أهمية ثانوية أو فنونا
تخضيرية ، يمكن اعتبارها أيضاً أنواعاً من الفنون الشعبية .
ولقد حاول عدد غير قليل من الفنانين الاقتباس من الفنون
المصرية القديمة وتدعيم إنتاجهم الفنى الحديث بملاصق من ذلك

الفن القديم ، فكانت النتائج — عدا قلة ضئيلة — مفتعلة تبدو في صيغتها وكأنها تمسخ وقار الفن الفرعونى وتحرفه ، والحالة نفسها نراها بالنسبة إلى الفنون الإسلامية القديمة ، فكم من الفنانين صور المساجد الأثرية أو تخيل مجالس الخلفاء فصور ما يجمعه من مظاهر البهجة والطرب ، أو صور فرسان العرب وأعيادهم ، أو النساء خلف الثريات في بيوتهن فأسفرت اللوحات عن تحريف للفنون الإسلامية أو العربية فلا نلمس فيها روح هذه الفنون أو نظامها أو أصولها ، فكانها تصطنع الجوال الشرقى دون أن تدركه .

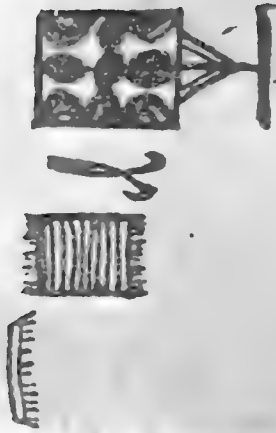
وبعد أن أخفقت محاولات لا تحصى لربط الحاضر بالماضى في فنون تفصلنا عنها فجوات زمنية فسيحة ، اتجهت الأنظار نحو الفنون الشعبية كمصدر وحي للفنان ووسيلة لتقرب إليه الأنماط الفنية المحلية القديمة والتي تبدو صماء ، ويتعدد في كثير من الأحيان استخلاص أواصرها الفنية ، ويرجع تاريخ استلهاام مذاهبنا الحديثة في التصوير والنحت لفنونا الشعبية إلى رواد الحركة الفنية الحديثة في مصر أمثال مختار وناجى ومحمود سعيد حين عبروا عن الموضوعات الشعبية في العشرين سنة الأولى من بداية حركتهم الفنية ، أى حتى سنة ١٩٣٠ تقريباً - فلقد عبر مختار

عن فتيات الريف ، وعبر ناجي عن موكب الحمل والنقرزان
والزمار والتحطيب ، وغير ذلك من مشاهد شعبية ، وعبر
محمود سعيد بأسلوب قريب في بساطته في الفن الشعبي عن بعض
مناظر الريف والقرويين كالجزيرة السعيدة ورقصة الدراويش
وغيرها . أما المصور عياد فقلّ الرغم من كونه من الرواد
الأول لهذه الحركة الفنية التي بدأت حوالى سنة ١٩١٠ إلا أن
أسلوبه اتجه نحو الفنون الشعبية حوالى سنة ١٩٣٠ ، أى عند
بداية ظهور جيل جديد من الفنانين الذين اتجهوا نحو الفنون
الشعبية في تعبيرهم ، أمثال اعتماد الطرابلسى وفتحية ذهني^(١) ،
وكلتا الفنانين صورتا لوحات للسبوع وحمام السوق والزار
وغير ذلك من موضوعات شعبية بعضها معروض الآن في المتحف
الشعبي التابع للجمعية الجغرافية .

ثم نرى جيلا جديداً من الفنانين سنة ١٩٤٥ حاول أن
يستوحى جانباً جديداً من فنوننا الشعبية فاتخذ من رسوم
الوشم ورسوم عنتره التي تزين المقاهى الشعبية ، ومن رسوم
بعض المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع موضوعات

(١) انظر شكل ٢٦ .

(شكل ٢٨) بعض المآثر الشعبية بحمة نجح حمادى من النوع المسمى بالتأبوت



متنوعة ، وكان رواد هذا الجيل مبرر رافع والجزار وندا السجيني .
ويلينا توالا الأحيال حيلابعد حيل وهي تحاول أن تكشف
جوانب جديدة يمكن الإفادة منها فنيا من الفنون الشعبية ، ظل
فريق كبير منهم يقصر جهوده على مساهمة النزعة نفسها التي
بدأها رواد سنة ١٩١٠ .

ولا تكاد تنقضي خمس عشرة سنة أخرى تقريباً حتى تبدأ
طائفة جديدة من الفنانين تطرق الفنون الشعبية من جديد ،
فبدلاً من أن تقتبس منها الموضوعات والمظاهر الشائعة أو طابع
الغرابية أو الجانب الساخر ، نراها تستلهم وحياً من الزخارف
والنقشات الشعبية وأنواع هذه الفنون التي تميل في طابعها إلى
التجريد ، فن زخارف الحصر ونقشات التطريز وأشكال آنية
الفخار والرسوم الهندسية على المراوح والمقاطف والبراذع
أمكن تكشف أنماط قريتهم إلى فهم الزخارف العربية المجردة
بل الخروج منها بطابع مجرد يتميز بصيغة شرقية صميمة
وأمكن في الوقت نفسه تفهم الأصول الهندسية التي يقوم عليها
الفن الفرعوني .

ومن خلال هذه المحاولات الكثيرة المضنية التي استمرت

زهاء نصف قرن يمكن أن يستنتج أن أهمية الفنون الشعبية
 تتضح تدريجياً لعدد متزايد من الفنانين الذين يسعى كل جيل
 منهم إلى تكشف جوانب خفية يمكن عن طريقها الاستفادة
 من تراثنا القديم في إقامة طاج فني حديث يسير أحدث
 الاتجاهات الفنية العصرية ، فكما أمكن بعض الفنانين تكشف
 موضوعات الزار وأفراح الريف أمكن لفريق ثان منهم
 تكشف رسوم الوشم وحلوى المولد ، فرسمت عروس الحلوى
 عشرات المرات ، كما تكشف فريق ثالث أهمية تصميمات
 الأحذية والتأثيم ، ومنهم من استلهم طابعه الفني من المخطوطات
 السحرية القديمة وهكذا يتزايد وعي الفنانين بالفنون الشعبية
 لإدراكهم أهميتها في وصل حاضرنا الفني بتراثنا القديم .
 ويجب ألا نعجب لظهور جوانب خفية في فنوننا الشعبية
 قد غابت عن الأجيال السالفة ، وليس من شك في أن الاهتمام
 المطرد جعل الرأي العام أكثر تقبلاً لهذه الفنون التي كانت
 تعتبر إلى عهد قريب بعيدة عن الذوق الفني السليم ، جافة
 في سذاجتها ، منفردة في خشوتها أو بساطتها ، مما كان يحمل
 الكثيرين على التفكير في تهذيبها وتطويرها حتى تتفق مع
 ما يظنونه — على غير حق — الذوق السليم ! ..

المكتبة الثقافية

مكتبة جامعة لكل أنواع المعرفة

فاحرص على ما فاتك منها..

واطلبه من:

دار القام ١٨ شارع سويف التوفيقية بالقاهرة
مكتب شركة توزيع الأخبار في الجمهورية العربية المتحدة
مكتبة المشي بغداد - العراق
الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس
مكتبة الندوة أم درمان - السودان

مطابع دار العلم بالقاهرة

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة .
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . في أوله وفي منتصفه .

الكتاب المتاد

منشآتنا المائية

عبر التاريخ

عبد الرحمن عبد النواب

أول نوفمبر ١٩٦٣